Sociología de la cultura

Raymond Williams

Paidós Comunicación/4

Últimos títulos publicados:

10. P. Pavis - *Diccionario del teatro*
11. L. Vilches - *La lectura de la imagen*
12. A. Kornblit - *Semiótica de las relaciones familiares*
13. G. Durandin - *La mentira en la propaganda política y en la publicidad*
14. C. Morris - *Fundamentos de la teoría de los signos*
15. R. Pierantoni - *El ojo y la idea*
16. G. Deleuze - *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*
17. J. Aumont y otros - *Estética del cine*
18. D. McQuail - *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*
19. V. Mosco - *Fantasías electrónicas*
20. P. Dubois - *El acto fotográfico*
21. R. Barthes - *Lo obvio y lo obtuso*
22. G. Kanizsa - *Gramática de la visión*
23. P.-O. Costa - *La crisis de la televisión pública*
24. O. Ducrot - *El decir y lo dicho*
25. L. Vilches - *Teoría de la imagen periodística*
26. G. Deleuze - *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*
27. Grupo μ - *Retórica general*
28. R. Barthes - *El susurro del lenguaje*
29. N. Chomsky - *La nueva sintaxis*
30. T. A. Sebeok y J. Umiker-Sebeok - *Sherlock Holmes y Charles S. Peirce*
31. J. Martínez Abadía - *Introducción a la tecnología audiovisual*
32. A. Sohn, C. Ogan y J. Polich - *La dirección de la empresa periodística*
33. J. L. Rodríguez Illera - *Educación y comunicación*
34. M. Rodrigo Alsina - *La construcción de la noticia*
35. L. Vilches - *Manipulación de la información televisiva*
36. J. Tusón - *El lujo del lenguaje*
37. D. Cassany - *Describir el escribir*
38. N. Chomsky - *Barreras*
39. K. Krippendorff - *Metodología de análisis de contenido*
40. R. Barthes - *La aventura semiológica*
41. T. A. van Dijk - *La noticia como discurso*
42. J. Aumont y M. Marie - *Análisis del film*
43. R. Barthes - *La cámara lúcida*
44. L. Gomis - *Teoría del periodismo*
45. A. Mattelart - *La publicidad*
46. E. Goffman - *Los momentos y sus hombres*
47. J.-C. Carrière y P. Bonitzer - *Práctica del guión cinematográfico*
48. J. Aumont - *La imagen*
49. M. DiMaggio - *Escribir para televisión*
50. P. M. Lewis y J. Booth - *El medio invisible*
51. P. Weil - *La comunicación global*
52. J. M. Floch - *Semiótica, comunicación y marketing*
53. M. Chion - *La audiovisión*
56. L. Vilches - *La televisión*
57. W. Littlewood - *La enseñanza de la comunicación oral*
58. R. Debray - *Vida y muerte de la imagen*

Raymond Williams

Sociología de la cultura

Ediciones Paidós
Barcelona-Buenos Aires-México

Título original: *Culture*
Publicado en inglés por William Collins Sons & Co. Ltd., Fontana, 1981

Traducción de Graziella Baravalle

Supervisión de M. Gracia Cantó

cultura Libre

La primera edición de este libro
apareció con el título *Cultura*

1.ª reimpresión, 1994

Creative Commons

© Raymond Williams, 1981
© de todas las ediciones en castellano,
Ediciones Paidós Ibérica, S.A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona
y Editorial Paidós, SAICF,
Defensa, 599 - Buenos Aires

ISBN: 84-7509-193-8
Depósito legal: B-20.077/1994

Impreso en Hurope, S. L.,
Recaredo, 2 - 08005 Barcelona

Impreso en España - Printed in Spain

Indice

1. Hacia una sociología de la cultura / *9*

2. Instituciones / *31*

3. Formaciones / *53*

4. Medios de producción / *81*

5. Identificaciones / *111*

6. Formas / *139*

7. Reproducción / *169*

8. Organización / *193*

Bibliografía / *219*

Indice analítico y de nombres / *229*

1. Hacia una sociología de la cultura

La sociología de la cultura, en sus formas más recientes y activas, debe entenderse como una convergencia de intereses y métodos muy diversos. Al igual que otras convergencias, incluye por lo menos tantas colisiones y fricciones como genuinos puntos de entendimiento. Actualmente trabajan en ella tantas personas y en tantos países, que esta área ha entrado en una nueva fase.

Dentro de las categorías tradicionales, la sociología de la cultura está considerada como un área discutible. En la serie de campos habituales en los que trabaja la sociología, la sociología de la cultura está situada, en todo caso, en uno de los últimos: no sólo va después de los severos temas referidos a clases, industria y política, familia o delincuencia, sino que encabeza una especie de cajón de sastre, tras los campos más definidos de la sociología de la religión, de la educación y del conocimiento.

Parece, por tanto, subdesarrollada, y así es. No por una ver-

dadera carencia de estudios específicos, aunque aquí, como en otras partes, queda mucho por hacer. Sucede más bien que, hasta que no se la reconozca como el ámbito de una convergencia y como la problemática de esta misma convergencia, la reacción habitual, incluso aunque sea favorable (y esto es comparativamente raro entre la generación de más edad, ya establecida), es considerarla apenas como algo más que un agrupamiento difuso de estudios especializados, ya sean sobre comunicación (en su forma específica moderna: «los medios de comunicación») o sobre el campo diferenciado de especialización que conocemos como «las artes».

Por supuesto que considerar estos estudios como especializados en un sentido práctico y operativo es bastante razonable. Pero considerarlos como marginales o periféricos es algo diferente. La convergencia moderna que encarna la sociología contemporánea de la cultura, es, de hecho, un intento de reformular, desde un conjunto específico de intereses, aquellas ideas sociales y sociológicas generales dentro de las cuales ha sido posible considerar la comunicación, el lenguaje y el arte como marginales y periféricos, o, en el mejor de los casos, como procesos sociales secundarios y derivados. Una sociología moderna de la cultura, ya sea en sus estudios específicos o en sus aportaciones a una sociología más general, tendrá como objetivo primero el investigar, activa y abiertamente, acerca de estas relaciones transmitidas y asumidas, así como acerca de otras relaciones posibles y demostrables. Como tal, no sólo volverá de esta manera a reformular su propio campo, sino que planteará nuevas cuestiones y aportará nuevas pruebas para el trabajo general de las ciencias sociales.

«Cultura»

Tanto el problema como el interés de la sociología de la cultura pueden percibirse de inmediato en la dificultad implícita de su término aparentemente definitorio: «cultura». La historia y el uso de este término excepcionalmente complejo puede estudiarse en Kroeber y Kluckhohn (1952) y Williams (1958 y 1976). Este término empieza por designar un *proceso* —la cultura (cultivo) de granos o (cría y alimentación) de animales, y por extensión la cultura (cultivo activo) de la mente humana— y, a finales del siglo XVIII, especialmente en alemán y en inglés, acaba por desig-

nar una *configuración* o *generalización* del «espíritu» que conformaba «todo el modo de vida» de un pueblo en particular. Herder (1784-1791) utilizó por primera vez el significativo plural, «culturas», para distinguirlo deliberadamente de cualquier sentido singular, o como diríamos ahora, unilineal, de «civilización». El amplio término pluralista fue, por lo tanto, especialmente importante en el desarrollo de la antropología comparada del siglo XIX, la cual ha continuado designando una forma de vida completa y diferenciada.

Pero además se plantean preguntas fundamentales acerca de la naturaleza de los elementos formativos o determinantes que producen estas culturas diferenciadas. Las respuestas alternativas a estas preguntas han producido una serie de significados efectivos, tanto dentro de la antropología como, por extensión, a partir de ella: desde la antigua insistencia en un «espíritu conformador» —ideal, religioso o nacional— hasta un énfasis más moderno en una «cultura vivida», la cual ha sido primariamente determinada por otros procesos sociales, ahora diversamente designados, a menudo formas particulares de orden político o económico. En las tradiciones intelectuales alternativas y enfrentadas que han surgido de este espectro de respuestas, la «cultura», en sí misma, oscila, por tanto, entre una dimensión de referencia significativamente total y otra confiadamente parcial.

Mientras tanto, en su uso más general, se produce un intenso desarrollo del sentido de «cultura» como cultivo activo de la mente. Podemos distinguir una gama de significados que va: desde 1) *un estado desarrollado de la mente,* como en el caso de «una persona con cultura», «una persona culta»; hasta 2) *los procesos de este desarrollo,* como es el caso de los «intereses culturales» y las «actividades culturales»; y 3) *los medios de estos procesos,* como «las artes» y «las obras humanas intelectuales» en la cultura. Este último es el significado general más común en nuestra propia época, aunque todos se utilizan. Coexisten, a veces incómodamente, con el uso antropológico y el sociológico —éste, sumamente extendido— que indica «todo el modo de vida» de un pueblo diferenciado o de algún otro grupo social.

La dificultad del término es por lo tanto obvia, pero puede ser fructíferamente considerada como el resultado de tipos anteriores de convergencia de intereses. Podemos distinguir dos tipos principales: a) el que subraya el *«espíritu conformador»* de un modo de vida global, que se manifiesta en toda la gama de actividades so-

ciales, pero que es más evidente en las actividades «específicamente culturales»: el lenguaje, los estilos artísticos, las formas de trabajo intelectual; y b) el que destaca «un *orden social global*», dentro del cual una cultura especificable, por sus estilos artísticos y sus formas de trabajo intelectual, se considera como el producto directo o indirecto de un orden fundamentalmente constituido por otras actividades sociales.

Estas posiciones con frecuencia se clasifican como a) *idealista* y b) *materialista*, aunque debiera señalarse que en b) la explicación materialista se reserva generalmente para otras actividades «básicas», relegando la «cultura» a una versión del «espíritu conformador» (por supuesto, ahora con bases diferentes y no primarias sino secundarias). Sin embargo, la importancia de cada una de estas posiciones, en contraste con otras formas de pensamiento, consiste en que conduce necesariamente a un estudio intensivo de las relaciones entre actividades «culturales» y otras formas de vida social. Cada posición implica un método amplio: en a) ilustración y clarificación del «espíritu conformador» como en las historias nacionales de los estilos artísticos y las formas de trabajo intelectual que manifiestan, en relación con otras instituciones y actividades, los intereses y valores centrales de un «pueblo»; en b), la exploración que va desde el carácter conocido o, susceptible de serlo, de un orden social general, hasta las formas específicas que adquieren sus manifestaciones culturales.

La sociología de la cultura, al comenzar la segunda mitad del siglo XX, se componía fundamentalmente de trabajos realizados a partir de estas dos posiciones, gran parte de ellos con gran valor local. Cada posición representaba una forma de esa convergencia de intereses que el propio término «cultura», con su persistente espectro de énfasis relacionales, ejemplifica notablemente. Pero en los trabajos contemporáneos se va tornando evidente una nueva clase de convergencia, si bien cada una de las posiciones anteriores aún se mantiene y se practica.

Esto tiene muchos elementos en común con b), por su interés en un orden social global, pero se diferencia de b) por su insistencia en que la «práctica cultural» y la «producción cultural» (sus términos más reconocibles) no se derivan simplemente de un orden social, por otra parte ya constituido, sino que son, en sí mismas, elementos esenciales en su propia constitución. Comparte, por lo tanto, algunos elementos con a), por su énfasis en considerar las prácticas culturales (aunque ahora también se incluyen otras)

como *constitutivas*. Pero, en lugar del «espíritu conformador» que se consideraba constituyente de todas las demás actividades, considera la cultura como el *sistema significante* a través del cual necesariamente (aunque entre otros medios) un orden social se comunica, se reproduce, se experimenta y se investiga.

Existe, por lo tanto, alguna convergencia práctica entre 1) los sentidos antropológicos y sociológicos de la cultura como «todo un modo de vida» diferenciado, dentro del cual, ahora, un «sistema significante» característico se considera no sólo como esencial, sino como esencialmente implicado en *todas* las formas de actividad social, y 2) el sentido más especializado, si bien más corriente, de cultura como «actividades intelectuales y artísticas», aunque éstas, a causa del énfasis sobre un sistema significante general, se definen ahora con mucha más amplitud, para incluir no sólo las artes y formas tradicionales de producción intelectual, sino también todas las «prácticas significantes» —desde el lenguaje, pasando por las artes y la filosofía, hasta el periodismo, la moda y la publicidad— que ahora constituyen este campo complejo y necesariamente extendido.

Este libro está escrito dentro de los términos de esta convergencia contemporánea. En algunos de sus capítulos, especialmente el 4, 5, 7 y 8, se consideran cuestiones de ámbito general. En sus otros capítulos, aunque consciente del campo general, se concentra deliberadamente en «las artes» en su sentido tradicional más común. Donde el trabajo de la nueva convergencia se ha llevado a cabo mejor y con mayor frecuencia, ha sido en la teoría general y en los estudios sobre la «ideología», o en sus nuevas áreas específicas de interés, como los «medios de comunicación» y la «cultura de masas« [«*popular culture*»]. Existe, por lo tanto, no sólo un vacío que se debe llenar, en estos nuevos términos, sino también, a partir de la calidad de algunos de los estudios sobre el arte realizados desde otras posiciones, una sensación de desafío: en efecto, una sensación de que tal vez, sobre todo en esta área todavía fundamental, deben ser evaluadas las cualidades de las formas de pensamiento representadas por esta convergencia contemporánea.

¿Por qué una «sociología» de la cultura?

De lo dicho se desprende con claridad que en esta convergencia contemporánea, con su extensión deliberada y su interconexión

de los hasta ahora separados (aunque siempre relacionados) sentidos de cultura, lo que ahora se denomina con frecuencia «estudios culturales», es ya una rama de la sociología general. Pero es más una rama en el sentido de un modo diferenciado de entrada en cuestiones sociológicas generales que en el sentido de un área reservada o especializada. Al mismo tiempo, si bien es una clase de sociología que concentra su interés en todos los sistemas significantes, está necesaria y centralmente preocupada por la producción y las prácticas culturales manifiestas. Su enfoque integral requiere, como veremos, nuevos tipos de análisis social de instituciones y formaciones específicamente culturales, y la investigación de las relaciones existentes entre éstas y, por una parte, los medios materiales de producción cultural, y, por otra, las formas culturales propiamente dichas. Lo que hace confluir estos elementos es, específicamente, una sociología, pero, en función de la convergencia, una sociología de nuevo tipo.

Ya hemos visto las diferencias teóricas entre ésta y otras formas anteriores de convergencia. Ahora podemos indicar, aunque sólo sea esquemáticamente, las formas históricas que adquirió este desarrollo. La nueva sociología de la cultura puede considerarse como una convergencia, y hasta cierto punto como la transformación de dos tendencias bien definidas: una dentro del pensamiento social general y, más adelante, específicamente de la sociología; la otra dentro de la historia y el análisis cultural. Podemos señalar brevemente las contribuciones principales dentro de cada una.

Las «ciencias culturales» y la sociología

Fue Vico, en su *La nueva ciencia* (1725-1744), el que infundió a la vez una nueva confianza y una dirección particular al pensamiento social, con su argumento de que «el mundo de la sociedad civil ha sido a todas luces hecho por los hombres» y de que «puesto que los hombres lo han hecho pueden albergar esperanzas de conocerlo». Aquello que hasta entonces era un argumento general acerca de la validez de todas las ciencias sociales fue puesto especialmente de relieve por la idea de Vico de buscar los «principios» de la sociedad civil «dentro de las modificaciones de nuestra propia mente humana», puesto que si la mente humana es *modificada*, en y a través del desarrollo social, se hace necesario un interés

de los estudios sociales por examinar las formas culturales —para Vico, especialmente, el lenguaje— a través de las cuales se manifiesta el desarrollo social.

Esto aparece igualmente en Herder (1784-1791), quien añadió el concepto de formas culturales específicas, pero en el contexto, ya comentado, del «espíritu conformador». Existen claras líneas de continuidad tanto de Vico como de Herder en Dilthey (1883), quien estableció una distinción importante entre «las ciencias de la cultura» (*Geisteswissenschaften*) y las «ciencias naturales». Dilthey caracterizaba las ciencias de la cultura por el hecho de que su «objeto de estudio» era creado por los seres humanos; el observador observa procesos en los cuales él mismo participa necesariamente, y por lo tanto es inevitable la existencia de diferentes métodos para establecer pruebas e interpretaciones. Dilthey definió específicamente el método a través del difícil concepto de «*verstehen*» —una «comprensión simpática» o una «aprehensión intuitiva» de las formas humanas sociales y culturales— mientras que al mismo tiempo insistía en que todos esos estudios debían ser históricos. Esta orientación se transmitió al trabajo de Max Weber y, a través de él, a una de las tendencias de la sociología moderna.

Pero también estaban contribuyendo a la formación de la moderna sociología ideas bastante diferentes. Estas subrayaban el descubrimiento, por el método diferente de la observación objetiva y el registro (con frecuencia por analogía con las ciencias naturales), de las leyes de la organización social. Cada una de estas tendencias tenía sus puntos fuertes y sus debilidades. El método del «*verstehen*» podía ser bastante insuficiente para la explicación, o podía recaer en el recurso (teóricamente circular) del «espíritu conformador». El método de la observación objetiva, aun acumulando datos empíricos indispensables, no era con frecuencia lo bastante consciente de la naturaleza de algunos de los procesos culturales menos tangibles, de éstos como elementos de la historia y, crucialmente, de los efectos que tiene sobre la observación la situación específica social y cultural del observador.

Estos problemas, en formas más refinadas, han continuado preocupando a la teoría sociológica, pero sus efectos sobre la sociología de la cultura son ahora muy importantes. El estudio de las formas y trabajos culturales continuó, por una afinidad obvia, siendo practicado por los exponentes del «*verstehen*». Por otra parte, dentro de la corriente sociológica principal, los hechos cul-

turales más reductibles al análisis observacional eran fundamentalmente las instituciones y los «productos» culturales de las instituciones. Dentro de la sociología en general, éstos fueron los intereses persistentes de las dos convergencias históricas anteriores. Cada una de ellas realizó una importante contribución, pero su comunicación fue escasa y, en verdad, casi literalmente, no pudieron entablar ningún diálogo.

1. *Contribuciones de la sociología observacional*

Así encontramos en la tradición del análisis observacional (que en Inglaterra y en los Estados Unidos se considera con frecuencia como sociología *tout court*) un interés creciente por las instituciones culturales, en el momento en que, gracias a los desarrollos sociales recientes de la prensa moderna, del cine y de la radio y de la televisión, surgen instituciones mayores y sus productos, que podían estudiarse por medio de métodos ya generalmente accesibles. En esta tradición, y antes de este desarrollo, la sociología de la cultura se había concentrado significativamente en las áreas ya institucionalizadas de la religión y la educación. Pueden distinguirse tres clases provechosas de estudios: 1) el de las instituciones sociales y económicas de cultura y, como alternativa, las definiciones de sus «productos»; 2) el de su contenido y 3) el de sus efectos.

1.1 Las instituciones

Se han hecho muchos estudios sobre las instituciones modernas de comunicación dentro de una perspectiva explícitamente sociológica (funcional). Como ejemplos véanse Lasswell (1948), Lazarsfeld y Merton (1948), Lazarsfeld y Stanton (1949). Otros estudios acerca de las mismas instituciones combinan el análisis institucional con algo de historia —White (1947)— o con una argumentación social general —Siebert, Peterson y Schramm (1956). Es significativo que en esta área de los estudios institucionales han sido directa o indirectamente planteados algunos de los interrogantes más importantes acerca de la naturaleza de la investigación sociológica. Gran parte del trabajo norteamericano

anterior, muy desarrollado empíricamente en sus conceptos operativos inmediatos, fue llevado a cabo dentro de una aceptación relativamente acrítica de la sociedad de mercado, en la que las funciones generales «comerciales» y de «socialización» podían suponerse interactuantes o en conflicto. También era común describir esta sociedad de mercado, a partir de una interpretación de la sociedad moderna, como una «sociedad de masas», en la cual diferentes elementos, tales como los auditorios amplios, la relativa «impersonalidad» de la transmisión o el «anonimato» de la recepción, y la «heterogeneidad desorganizada» de las sociedades «democráticas y comerciales» se fundían y en verdad se confundían. Esta presunción condujo a la denominación y a la metodología de la *«mass communication» research*, que aún domina la sociología ortodoxa de la cultura. Para una crítica del concepto y de sus efectos, véase Williams (1974).

Irónicamente, el mismo concepto y designación resultaban manifiestos en estudios de diferente tipo, en los cuales se utilizaban técnicas observacionales y analíticas comparables, pero en el contexto de una crítica radical de las instituciones y de sus funciones en la sociedad *capitalista* (una especificación de las formas particulares de «socialización» y de «comunicación» dentro de un orden social y económico específico). Esta sociología explícitamente propagandística estaba por supuesto en conflicto con la posición (sólo aparentemente) «neutral» de la fase anterior. Añadía, necesariamente, elementos de análisis económico (de la propiedad de las instituciones) y de historia política y económica. Uno de los principales ejemplos es Schiller (1969), pero pueden verse también Weinberg (1962), Murdock y Golding (1974) y el Glasgow University Media Group (1976).

Se han hecho relativamente pocos estudios sobre las modernas instituciones culturales fuera de los campos dominantes de la prensa, la radio y la televisión, pero sobre cine véase Mayer (1948), y para enfoques más recientes Albrecht, Barnett y Griff (1970). Estudios empíricos de instituciones culturales más antiguas, utilizando procedimientos tanto históricos como sociológicos, fueron realizados por Collins (1928), Beljame (1948), Altick (1957), Williams (1961) y Escarpit (1966).

1.2 El contenido

Los estudios sociológicos sobre el «contenido» cultural se han

distinguido de otros estudios, por lo demás comparables —sobre historia del arte o de la literatura—, por los presupuestos metodológicos del análisis observacional. Así, el «análisis de contenido» se ha definido como una «técnica de investigación para la descripción objetiva, sistemática y cuantitativa del contenido manifiesto de las comunicaciones» (Wright [1959], 76). Este trabajo ha sido útil en dos áreas fundamentales: el análisis de los tipos de contenido —véanse Berelson (1950) y Williams (1962)— y de la selección y descripción de algunas figuras sociales, véase Lowenthal (1961). En el primer caso, el análisis requiere necesariamente procedimientos de investigación extensivos y sistemáticos, en contraste con el tratamiento más selectivo e incluso arbitrario del «contenido» en los estudios no-sociológicos. Esto se comprueba también en el último caso, en que la investigación cultural sobre los «tipos» de ficción puede combinarse con un análisis más amplio de la significación social cambiante de algunas figuras socialmente «típicas» (policía y detective, doctor, enfermera, sacerdote, delincuente, etc.).

El análisis de contenido ha sido con frecuencia criticado por sus hallazgos «meramente cuantitativos», pero sus datos, aunque con frecuencia necesitan una interpretación ulterior, son esenciales para cualquier sociología de la cultura desarrollada, no sólo en los modernos sistemas de comunicación, donde la gran cantidad de trabajos lo hacen inevitable, sino también en otros tipos de estudios más tradicionales.

1.3 Los efectos

Las contribuciones más evidentes de la sociología observacional se han dado en el estudio de los efectos. Esta tendencia requiere en sí misma un análisis sociológico, puesto que en algunos aspectos está claramente relacionada con el carácter social de algunas instituciones modernas, muy particularmente en la publicidad y la investigación de mercado, pero también en las investigaciones sobre audiencia y en el sondeo de las opiniones políticas. La financiación de investigaciones de este tipo ha alcanzado una dimensión a la que no se aproxima ninguna otra área de investigación sociológica. Pero además podemos distinguir entre dos tipos de estudios: a) *estudios operacionales*, por lo general no publicados, que estudian los efectos como indicadores de política interna y de decisiones de *marketing*: estudio de «actitudes» en la

investigación de mercado, estudios de respuestas a los programas en las investigaciones sobre radio y televisión, sondeos políticos privados sobre «temas de actualidad»; y b) *investigación crítica* en la cual los efectos de los programas que muestran violencia o de emisiones de radio y televisión de carácter político, o de otras formas específicas de producción son evaluadas tanto por sus efectos sociales específicos como generales, con frecuencia en respuesta a una preocupación pública manifiesta. Gran parte de lo que ahora conocemos, en un área aún muy difícil y controvertida, acerca de las clases diferentes de «violencia televisiva» y sus efectos diferenciales sobre niños de diferentes sectores sociales, o acerca de los efectos de los diferentes tipos de programas políticos de radio y televisión —declaraciones de los partidos, reportajes electorales, definición de los «principales temas de actualidad»— procede de este tipo de investigación. Como ejemplos véanse Himmelweit, Oppenheim y Vince (1958), Blumler y McQuail (1968), y, más en general, Lazarsfeld y Katz (1955), Halloran (1970) y Halloran, Brown y Chaney (1970).

En Williams (1974), puede encontrarse una crítica de los «estudios sobre los efectos» que plantea el interrogante acerca de las normas sociales sobre las que se presume operan estos efectos. Al mismo tiempo debería recordarse que en los estudios culturales no sociológicos, así como en muchas publicaciones generales, la cuestión del efecto se plantea casi siempre sin mucha o ninguna evidencia y con frecuencia sólo por afirmación simple e incluso casual. Aquí, como en otras partes, la contribución sociológica, si bien requiere por lo general cierta crítica y perfeccionamiento, ha resultado indispensable.

2. *La tradición alternativa*

Fuera de la sociología observacional se produjo una convergencia temprana entre teorías sociales de la cultura y lo que habían sido, más específicamente, teorías y estudios sobre arte de carácter filosófico, histórico y crítico. Especialmente ocurrió así en la tradición alemana, en la que se desarrollaron varias escuelas importantes, y también fue esto lo que sucedió desde el comienzo en una tradición marxista más general, que ha sido par-

ticularmente activa y, debe subrayarse, diversificada en los últimos años.

Antes de pasar a esta compleja área moderna, deberíamos observar ciertos ejemplos fundamentales de historia y análisis cultural, que no podríamos llamar sociológicos, pero en los cuales se exploraron prácticamente ciertos conceptos y métodos cruciales. Son sobresalientes entre ellos, además de los trabajos de Vico y Herder, ya considerados, los de Ruskin (1851-1856 y 1857) y Burckhardt (1878), junto con la obra de Dilthey (1976). Puede decirse que obras de esta clase, y existen muchos otros ejemplos posibles, comienzan de forma más evidente a partir del arte y de la cultura reales en cuestión, y por lo tanto pueden incluirse en la historia o la crítica. Sin embargo, son diferentes de la historia y de la crítica generales del arte en tanto que introducen de manera consciente, si bien de formas variadas, conceptos sociales activos como elementos necesarios para la descripción y el análisis. Su solapamiento con la moderna sociología de la cultura en la tradición alternativa resulta entonces clara.

Los estudios modernos ponen el énfasis en tres aspectos generales: 1) las condiciones sociales del arte; 2) el material social de las obras de arte; y 3) las relaciones sociales en las obras de arte.

2.1 Condiciones sociales del arte

El estudio de las condiciones sociales del arte se superpone, evidentemente, con la estética general y con algunas ramas de la psicología, así como con la historia. Dentro de este estudio se da, efectivamente, una división teórica fundamental entre enfoques principalmente estéticos y psicológicos, por una parte, y enfoques principalmente históricos por la otra. Algunos trabajos del primer tipo evitan toda consideración social y se salen de nuestro contexto presente. Pero existen tendencias significativas basadas en lo fundamental sobre datos «estéticos» y «psicológicos» que o bien a) introducen las condiciones sociales como modificadores de un proceso humano que de otra forma podría considerarse relativamente constante, o bien b) construyen períodos generales de cultura humana dentro de los cuales florecen ciertos tipos de arte. Ejemplos de la primera incluyen a Read (1936) y otras obras de una orientación generalmente «social-freudiana»; de la última, con algunos precedentes en Nietzsche (1872) y Frazer (1890), se encuentran en Weston (1920), Jung (1933) y Frye (1957).

El aspecto común más interesante de este tipo de trabajo, que por lo general se aparta decididamente de la sociología y que con frecuencia le es hostil, es su relación con una tendencia del pensamiento marxista sobre el arte. Ni Marx ni Engels escribieron sistemáticamente sobre arte, pero de sus escritos se han deducido importantes posiciones teóricas, las más conocidas de las cuales se refieren a los análisis sobre el material social y las relaciones sociales en las obras de arte, y serán discutidas más adelante. Pero existen otros estudios marxistas sobre los orígenes y las tipologías del arte que pertenecen propiamente a esta primera división. Entre estos estudios, a modo de ejemplo, se incluyen Plejanov (1953), que relaciona el arte con los «instintos o impulsos primitivos»; Kautsky (1927), que relaciona el desarrollo del arte con el comportamiento animal evolucionado; Caudwell (1938), que relaciona el arte con el «genotipo», y Fischer (1963). Algunos elementos de estos enfoques, combinados (como también en Caudwell) con orientaciones específicamente históricas, pueden observarse en Lukács (1969) y Marcuse (1978).

Es importante distinguir los estudios de esta naturaleza, y subrayar su posible valor, en comparación con esa versión más esquemática de las condiciones sociales del arte (con frecuencia denominada «sociologismo» o «relativismo sociológico»), que es más comúnmente asociada al marxismo. Ningún estudio sobre el arte puede en última instancia descuidar los procesos físicos y las necesidades del organismo humano, con las cuales (véase el capítulo 4) están tan estrechamente relacionados los medios de producción. Esos procesos pueden estudiarse directamente en fisiología y psicología experimental, pero entonces surge el problema central de la variabilidad de las clases de trabajo producidos a partir de estas bases (presumiblemente) comunes, ante la evidencia de la antropología y de la historia. Las correlaciones en esta área, especialmente en los trabajos no marxistas, pero también en la mayor parte de los estudios marxistas hasta ahora, han tendido a proceder menos a partir del análisis seguro de los datos que a partir de una conceptualización relativamente *a priori*, por lo general de un tipo estrictamente contemporáneo, a la cual los datos de que se dispone se añaden a título ilustrativo. Este es especialmente el caso en la abstracción de las «prácticas mágicas» o de los «motivos económicos» o del «simbolismo sexual» como explicaciones genéricas del arte de otras culturas. Todos estos conceptos han sido aplicados, sucesivamente, a las pinturas prehis-

tóricas de las cuevas, con resultados diferentes pero siempre arbitrarios. Mientras tanto, la abstracción de un «instinto estético», aislado de su contexto y de otras relaciones, ha suprimido, aunque con frecuencia se haya aproximado al tema, todo el problema de las prácticas conexas pero variables.

En la importante obra de Mukarovsky (1970) y de Morawski (1974), pueden hallarse sustanciales correcciones teóricas de estos procedimientos. En términos de la sociología de la cultura, esta área puede ahora redefinirse teóricamente como un estudio de las situaciones y de las condiciones de las prácticas (véase el capítulo 4). Debemos, pues, observar con detalle las formas en que los procesos biológicos relativamente constantes y los medios de producción relativamente variables se han combinado en formas a la vez específicamente variables y específicamente comparables, siempre dentro de situaciones sociales (histórico-sociales) específicas. Sin embargo, en comparación con otros cuerpos de especulación conceptual, esta fundamental sociología de la cultura apenas ha comenzado.

2.2 El material social en las obras de arte

El estudio del material social en las obras de arte ha sido muy extenso, y, con frecuencia, se considera simplemente como el contenido total de una sociología de la cultura. Gran parte de él, de hecho, es más propiamente histórico, pero incluye una formulación o presupuesto sociológico fundamental. Esto se puede observar especialmente en la teoría de «la base y la superestructura», generalizada de forma efectiva a la cultura por Plejanov (1953). Los problemas que presenta este concepto son considerados en Williams (1977). Dentro de esta tendencia, los «hechos» o la «estructura» básica de una sociedad y/o período dados se perciben o se establecen por medio de un análisis general, y su «reflejo» en las obras propiamente dichas se hilvana más o menos directamente. De modo que tanto el contenido como la forma de la nueva novela realista del siglo XVIII pueden ser presentados como dependientes del hecho ya conocido de la creciente importancia social de la burguesía comercial. Como ejemplo probado e influyente de este método, véase Lukács (1950).

2.3 *Las relaciones sociales en las obras de arte*

En su punto más complejo, el análisis del material social en el arte se extiende hasta el estudio de las relaciones sociales. Esto sucede especialmente cuando la idea del «reflejo» —según la cual las obras de arte encarnan directamente el material social preexistente— es modificada o reemplazada por la idea de «mediación». La mediación puede referirse en primer lugar a los procesos necesarios de composición, en un medio específico; como tal, indica las relaciones prácticas entre las formas artísticas y sociales (véase más adelante). Pero en sus usos más comunes se refiere a lo indirecto de la relación entre la experiencia y su composición. La forma de este carácter indirecto se interpreta de manera variable según los diferentes usos del concepto. Así, por ejemplo, la novela de Kafka, *El Proceso,* puede leerse desde diferentes posiciones: a) como una *mediación por proyección*: un sistema social arbitrario e irracional no se describe directamente, en sus propios términos, sino que se proyecta, en sus aspectos esenciales, como extraño y ajeno; b) como una *mediación a través del descubrimiento de una «correlación objetiva»*: se compone una situación y unos personajes para expresar, de una manera objetiva, los sentimientos subjetivos o reales —una culpa inexpresable— de los cuales proviene el impulso original para la composición; c) como *mediación en tanto que función de los procesos sociales fundamentales de la conciencia,* en la cual ciertas crisis que no pueden aprehenderse directamente se «cristalizan» en ciertas imágenes y formas artísticas directas, imágenes que por consiguiente iluminan una condición básica (social y psicológica); no sólo la alienación de Kafka sino una alienación general. En c) esta «condición básica» puede estar referida de manera variable a la naturaleza de toda una época, de una sociedad determinada en un período concreto, o de un grupo particular dentro de esa sociedad en ese período. Todos estos casos, pero más obviamente el segundo y en particular el tercero, son potencialmente sociológicos, pero implican tipos de análisis muy diferentes del rastreo de las relaciones directas de contenido y de forma. Los análisis que utilizan estos conceptos y métodos pueden hallarse en Benjamin (1969), Goldmann (1964), Adorno (1967a) y el trabajo colectivo de la importante Escuela de Frankfurt (véase Jay, 1973).

Formas

Ha existido cierta convergencia entre el análisis del material social y el de las relaciones sociales en las obras de arte y el análisis de contenido del material de comunicaciones descrito anteriormente. En su presunción de un contenido sistemáticamente rastreable, ya sea reflejado o mediado, tienen muchos puntos en común, y entre ambos han producido muchos trabajos valiosos. Pero en los últimos años se ha producido una convergencia de mayor influencia, tanto en los estudios de arte como en los estudios de comunicación, en torno al concepto de «formas». Este interés aparece notablemente teorizado y ejemplificado en Lukács (1971), Goldmann (1975) y Bloch y otros (1977), donde también lo encontramos vigorosamente debatido. Un tratamiento extenso de este tipo de análisis social se hace en los capítulos 5 y 6.

Formas y relaciones sociales

A partir del análisis de lo que puede ser definido, dentro de esta tendencia, como las formas sociales del arte, ha tenido lugar un cierto desarrollo del análisis de las formaciones sociales correspondientes. Existe un buen ejemplo en Goldmann (1964), y también los estudios clásicos de pioneros como Gramsci (1971) y Benjamin (1973). Aquí nuevamente se da una cierta convergencia con el trabajo de una tradición más directamente sociológica, y especialmente (aunque entonces se plantean muchos problemas teóricos) con Mannheim (1936 y 1956), así como con una cantidad de estudios empíricos sobre grupos y condiciones específicas (véase Beljame, 1948). La sociología de las *formaciones culturales*, y sus relaciones con la más ampliamente practicada sociología de las *instituciones*, se estudia directamente en los capítulos 2 y 3.

Ideología

Falta señalar un área especialmente importante y difícil de la sociología de la cultura, que ha sido prominente y a veces dominante en la convergencia actual. Se trata del conjunto de problemas asociados con el difícil término de «ideología».

«Ideología» es un término indispensable en el análisis sociológico, pero el primer nivel de dificultad reside en si se utiliza para describir: a) las *creencias formales y conscientes* de una clase o de otro grupo social, como en el uso común del término «ideológico» para indicar principios generales o posiciones teóricas o, como con frecuencia se hace, con resultados poco favorables, para indicar los dogmas; o b) la *visión del mundo o perspectiva general* características de una clase o de otro grupo social, que incluye creencias formales y conscientes, pero también actitudes, hábitos y sentimientos menos conscientes y formulados, e incluso presupuestos, comportamientos y compromisos inconscientes.

Queda claro, en primer lugar, que el análisis sociológico de la cultura debe con frecuencia, incluso fundamentalmente, trabajar con el sentido a). Es una vía principal por medio de la cual se puede relacionar la producción cultural, con frecuencia de forma muy precisa, con las clases sociales y otros grupos que también pueden definirse en otros términos sociales, por medio del análisis político, económico y ocupacional. Pero pronto queda claro, también, que el análisis cultural no puede confinarse al nivel de las creencias formales y conscientes.

Son necesarios dos tipos de extensión. En primer lugar, hacia esa área más amplia de los sentimientos y las actitudes y presuposiciones que usualmente marcan, de manera muy diferenciada, la cultura de una clase u otro grupo particular. Esta área más amplia y menos tangible también es importante para investigar la cultura cambiante de lo que de otra forma es (digamos en términos económicos) una clase continua o persistente. En tales áreas descubrimos toda una «coloración» vivida, y un área amplia de práctica social real, que son culturalmente específicas y por tanto analíticamente indispensables. Por otra parte, en segundo lugar, existe la necesidad de una segunda extensión hacia esa área de la producción cultural manifiesta que, por la naturaleza de sus formas, no es, o no lo es principal y únicamente, la expresión de creencias formales y conscientes, como lo son la filosofía, o la religión, o la teoría económica o política, o las leyes; sino el drama, la ficción, la poesía y la pintura.

De hecho existen, con frecuencia, estrechas conexiones entre las creencias formales y conscientes de una clase u otro grupo social y la producción cultural propia de ellos: se trata, en algunas ocasiones, de conexiones directas con las creencias, en el

contenido manifiesto incluido; frecuentemente, conexiones rastreables con las relaciones, perspectivas y valores que esas creencias legitimizan o normalizan, como en las selecciones particulares (énfasis y omisiones) del tema; con frecuencia, también, conexiones analizables entre los sistemas de creencias y las formas artísticas, o entre ambos y una «posición y posicionamiento» en el mundo esencialmente subyacentes.

En este caso, el uso de «ideología» como término común de esos estadios esencialmente diferentes del análisis sólo puede ser confuso y equívoco. En el caso del contenido manifiesto no se plantea un verdadero problema. Las selectividades características también pueden, sin mucho esfuerzo, ser llamadas «ideológicas», aunque con frecuencia debe tenerse en cuenta una persistencia condicionada de ciertas formas artísticas que encarnan estas selecciones. Es en el caso de las congruencias más profundas y de las congruencias posibles que el uso de «ideología» plantea más problemas, puesto que si la ideología es un punto de referencia fundamental, o incluso un punto de origen, en niveles tan básicos de producción y reproducción social es difícil, como previamente en algunos usos de «cultura», saber qué es lo que se deja para todos los otros procesos sociales.

Además, mientras «ideología» retiene, por el peso específico de su uso lingüístico, el sentido de creencias organizadas (ya sea formales y conscientes o penetrantes y diluidas), con frecuencia puede suponerse que tales sistemas son el verdadero origen de toda la producción cultural (y de hecho de toda la restante producción social). En el caso del arte esto sería gravemente reductivo. Excluiría, por un lado, los procesos físicos y materiales directos (véase el capítulo 4) en los que están basadas tantas artes, y por otro, aquellos procesos cruciales de elaboración y reelaboración que son los elementos específicos —a diferencia de los elementos *susceptibles de ser abstraídos*— en el arte importante. Estos procesos van desde: a) la ilustración activa (todavía relativamente simple), a b) los tipos de reinvención activa y de descubrimiento exploratorio y, fundamentalmente, c) la tensión, la contradicción o lo que en otro contexto se denominaría disidencia. Tales procesos cubren también un espectro que va desde lo que podemos considerar, simplemente, como «traducción» de «ideología» a un material directamente sensorio, a lo que puede considerarse con mayor propiedad —en términos de procesos físicos y

materiales de la obra de arte— como *producción* de una clase distinta y general.

Debemos entonces señalar que, a menos que hagamos estas extensiones y matizaciones, «ideología», incluso y tal vez especialmente en algunas influyentes tendencias contemporáneas del análisis marxista, está repitiendo, como concepto, la historia del concepto de «cultura». En sus usos más específicos puede contribuir en gran medida como vía de corrección a los usos generalizadores de «cultura». Puede abrir una brecha en la, con frecuencia, falsa generalidad de la expresión «todo el modo de vida» y diferenciar adscripciones a clases específicas y otros grupos. Como tal, es, en efecto, un término clave en los procedimientos de una sociología activa de la cultura, pero en sus usos más extendidos y generalizados puede convertirse en algo notablemente parecido al «espíritu conformador» de las teorías idealistas de la cultura, y esto puede suceder incluso cuando ofrece (pero no incluye o especifica) una referencia en «última instancia» a la economía o al modo de producción.

No es la generalidad como tal la que es defectuosa. Las ideologías generales, en toda su profundidad y elaboración, deben, en efecto, considerarse entre las formas más notables de producción cultural colectiva. Pero es precisamente a causa de que todas las ideologías significativas son efectivamente profundas y elaboradas que el concepto no puede abstraerse como una especie de «espíritu conformador», que estuviera en las raíces de toda producción cultural. Decir que toda práctica cultural es «ideológica» no quiere decir sino que (como en otros usos corrientes) toda práctica es significante. Teniendo en cuenta todas las dificultades de superposición con otros usos más comunes, este sentido es aceptable. Pero es muy diferente a describir toda producción cultural como «ideología», o como «dirigida por la ideología», porque lo que entonces se está omitiendo, como en los usos idealistas de «cultura», es el conjunto de procesos reales y complejos a través de los cuales una «cultura» o una «ideología» son en sí mismas producidas. Y una sociología madura de la cultura debe preocuparse necesariamente por estos procesos productivos. Estudiar una «ideología» y lo que «ella» produce es una forma reconocible de filosofía idealista. Lo que el sociólogo o el historiador de la cultura estudian son las prácticas sociales y las relaciones sociales que producen no sólo «una cultura» o «una ideología» sino, más significativamente, aquellos estados y obras dinámicas y reales

dentro de las cuales no sólo existen continuidades y determinaciones persistentes, sino también tensiones, conflictos, resoluciones e irresoluciones, innovaciones y cambios reales.

Puede hacerse una última observación acerca de los usos corrientes de «ideología». Cuando se contrapone, como «falsa conciencia» o como «experiencia ilusoria» con la «ciencia» (véase Althusser, 1970, 1971), es con frecuencia notablemente similar, en efecto, a aquella presunta área de «experiencia común» contra la cual se ubica a sí misma la «observación científica» de la sociología empírica. No cabe duda de que las bases filosóficas de estas tendencias son distintas e incluso opuestas. Pero la presunción de un método de explicación que pueda tomarse *a priori* «por encima» de toda otra experiencia social y producción cultural es en sí misma, cuando se la analiza, un hecho más en la sociología de una fase particular de la cultura. Sus modos de privilegio, en las instituciones y las prácticas propiamente dichas, necesitan un estudio especialmente cuidadoso.

Orientaciones

La sociología cultural, por lo tanto, se ocupa de los procesos sociales de toda producción cultural, incluyendo aquellas formas de producción que pueden denominarse ideologías. Esto define un campo, pero el trabajo que ahora se está haciendo, desde tan diversos puntos de partida, es todavía una convergencia de intereses y de métodos y aún persisten diferencias teóricas cruciales en cada estadio. Otro efecto de la variedad de puntos de partida, en la historia, la filosofía, los estudios literarios, la lingüística, la estética y la teoría social, así como en la misma sociología, es que siempre existe el problema de la superposición con otras disciplinas diferentes y sin embargo necesarias.

Una *sociología* de la cultura debe interesarse por las instituciones y formaciones de la producción cultural, pues éste es uno de los más característicos de sus campos. Este es el tema del segundo y tercer capítulos de este libro. Pero además una sociología de la *cultura* debe interesarse también por las relaciones sociales de sus medios específicos de producción. Este será el tema del cuarto capítulo. Debe estudiar además la forma en que, dentro de la vida social, la «cultura» y la «producción cultural» se identifican y se distinguen socialmente. En esto consiste el tema del

quinto capítulo. En todas estas áreas hay superposiciones con la historia general y con la historia de las artes particulares. La sociología de la cultura no puede reemplazarlas, pero puede plantear al material que les es propio algunas cuestiones específicamente sociológicas.

Una sociología de la cultura debe además, y muy obviamente, ocuparse de las formas artísticas específicas. Estas, ejemplificadas a partir del drama, serán el tema del capítulo sexto. En esta área se da una superposición con el análisis crítico y con el estudio general de los sistemas de signos, como en la semiótica. La sociología de las formas culturales no puede reemplazar a estas disciplinas, pero al poner el acento en la base social tanto como en la base de notación de los sistemas de signos, considerados entonces como sistemas significantes generales, plantea cuestiones sociológicas específicas y añade, a lo que de otra forma serían tipos de análisis internos, una dimensión social deliberadamente ampliada.

Una sociología de la cultura debe además preocuparse por el estudio de los procesos de «reproducción» cultural y social. Este es el tema del séptimo capítulo. Aquí hay superposiciones evidentes con la teoría política y con la sociología general, a las cuales la sociología cultural no puede reemplazar, pero a las que puede intentar aportar su propio tipo de datos y pruebas. Por fin, una sociología de la cultura debe ocuparse de los problemas generales y específicos de la organización cultural. Este es el tema del capítulo octavo. Aquí hay de nuevo superposiciones con la teoría política y con la sociología general que la sociología cultural no puede reemplazar, pero a las que puede intentar contribuir con su acento característico en la organización de los sistemas significantes y en los tipos especiales de formación social que se ocupan profesionalmente de esto, incluyendo aquí la difícil categoría comúnmente identificada como «intelectuales». En materia de organización se produce también aquí una superposición directa con el análisis económico, y esto se está volviendo especialmente importante en el estudio de las organizaciones culturales capitalistas modernas y especialmente en los «medios de comunicación». El reciente desarrollo de una «economía política de la cultura» (véase Schiller, 1969; Murdock y Golding, 1974; y Garnham, 1977) es especialmente necesario y bienvenido, y debería ser visto no sólo como diferente, sino como complementario de una sociología de la cultura.

Hemos descrito, por tanto, una convergencia, y los intereses

y los métodos que, simultáneamente, han contribuido a ella, y que, en la mayoría de los casos, siguen teniendo importancia más allá de esta convergencia como disciplinas diferenciadas. Podemos ahora dirigir la atención a las áreas específicas de sus preocupaciones directas.

2. Instituciones

Parece ser que cualquier sociología de la cultura apropiada debe ser una sociología histórica. Cuando contemplamos el gran número de testimonios sobre las relaciones de la producción cultural, en tantas sociedades y períodos históricos diferentes, queda claro que sería imprudente que adoptáramos, como primer constructo teórico, algún esquema de explicación universal o general de las relaciones necesarias entre «cultura» y «sociedad».

Gran parte de la sociología de la cultura existente presupone, de forma inevitable en cierto sentido, las relaciones típicas o dominantes del período del cual se ocupa, y procede a aportar datos detallados sobre ellas. Pero luego puede suceder que estas relaciones se conviertan en una norma, a partir de la cual se interpretan otros períodos o incluso, por contraste, se juzgan. Las relaciones culturales del «mercado» se comparan con las del «patronazgo», o la situación del «artista profesional» con la del «productor esta-

tal». Muchos de estos términos sólo tienen sentido en un contexto estrechamente determinado, pero, a medida que avanzamos con ellos hacia afirmaciones sociológicas generales, se tornan cada vez menos satisfactorios. El importante concepto de patrón, por poner un ejemplo, comprende (y por lo tanto con frecuencia oscurece) por lo menos cuatro o cinco relaciones sociales en la producción cultural.

Así, en la transición desde lo local y específico hacia los conceptos generales, los constructos teóricos derivados de los estudios empíricos y su extensión o generalización siempre acostumbran a presuponer demasiadas cosas. Por otra parte, sólo a partir de esos estudios, cualquiera que sea su grado de reflexión o enfoque teórico, podemos comenzar a dar forma, comprobar y realizar nuestras descripciones conceptuales. Avanzar, o aparentar avanzar, más allá de este necesario trabajo empírico, por medio de una temprana construcción de un marco teórico general, equivale comúnmente, en la práctica, a una transición no razonada desde conceptos locales específicos a conceptos generales. Su diferencia con la simple generalización empírica es que mientras la primera extiende sus nombres locales a una variedad de situaciones históricas para las que tal vez sólo son parcialmente apropiados, esta última tendencia teoricista extiende las interpretaciones y categorías presupuestas en lo que siempre es, esencialmente, una búsqueda de instancias ilustrativas.

Algunas versiones de esta tendencia son, sin embargo, más reconocibles como «teoricistas» que otras. El ejemplo más conocido es el de la supuesta relación (teórica) entre la «base» y la «superestructura» en los estudios culturales marxistas, que en su forma más simple afirma que el arte «refleja» la estructura socioeconómica de la sociedad en la que es producido, y luego presenta las instancias (con frecuencia convincentes) de esta relación. Pero este tipo de teoría marxista no debiera considerarse aisladamente. De hecho no es más «teoricista» que la idea básica liberal de cultura, en la cual se supone que la fuente universal de la producción cultural es la «expresión individual», de modo que estudiar las relaciones sociales de la actividad cultural es describir las condiciones que atañen a esta norma, permitiendo o impidiendo su «libre ejercicio». Aquí, de hecho, como se ve también, pero menos obviamente, en la teoría de la base y de la superestructura, lo que se supone o se presenta como teoría puede ser considerado, en un examen ulterior, como la extensión y la generalización de

los problemas, preocupaciones y observaciones (con frecuencia muy significativos) de un período cultural dado.

Una sociología de la cultura adecuada debe proceder con más rigor. No puede evitar la aportación instructiva de los estudios empíricos y de las posiciones teóricas y cuasi-teóricas existentes. Pero debe estar en condiciones de reelaborar y reconsiderar todo el material y los conceptos heredados, y presentar sus propias contribuciones dentro de la interacción abierta entre la evidencia y la interpretación que es la verdadera condición de su adecuación. Todo lo que sigue a continuación, en este libro, se presenta en este sentido: como una investigación y un conjunto de hipótesis de trabajo, más que como un cuerpo de conclusiones demostradas y verificadas.

Instituciones y formaciones

Podemos proponer como distinción inicial la siguiente: por un lado, las relaciones variables entre «productores culturales» (un término, si bien abstracto, deliberadamente neutral) e *instituciones* sociales identificables; por otra parte, las relaciones variables en las que los «productores culturales» han sido organizados o se han organizado a sí mismos, es decir, sus *formaciones*. Esta es una distinción operativa, para hacer posible cierta variedad de enfoque en la cuestión relativa a las relaciones sociales efectivas de cultura, y no pretende dar a entender que no existan relaciones significativas o incluso causales entre las relaciones institucionales y formacionales; en efecto, como veremos, éstas estarán con frecuencia, y quizá siempre, presentes. Pero si deducimos relaciones culturales significativas sólo a partir del estudio de las instituciones, correremos el peligro de pasar por alto algunos casos importantes en los cuales la organización cultural no ha sido, en ningún sentido corriente, institucional, y en particular el sorprendente fenómeno del «movimiento» cultural, tan importante en el período moderno, y que será específicamente analizado en el capítulo siguiente. En el presente capítulo consideraremos fundamentalmente las relaciones entre los productores y las instituciones y sólo en ese contexto la cuestión de las formaciones directas.

1. *El artista institucionalizado*

El primer caso que debemos considerar es aquel en el cual, en muchas sociedades relativamente tempranas, un artista de un cierto tipo —con frecuencia, de hecho, un poeta— era oficialmente reconocido como parte de la propia organización social central. Este caso es tan importante, en comparación con la situación social de los artistas en las sociedades posteriores, que con frecuencia se presenta como si fuera singular y uniforme, y esto puede tener efectos importantes sobre su interpretación más general. Allí donde tenemos pruebas de tal reconocimiento oficial dentro de la organización social central, no sólo encontramos —como sería de esperar— diferencias entre sociedades diferentes, sino también diferencias históricas entre diferentes formas de una sociedad con continuidad histórica. Esto es muy claro, a pesar de lo incierto de los detalles, en el caso característico de los bardos celtas.

De modo que podemos decir que en las sociedades célticas tradicionales el bardo tenía un lugar de honor en la organización oficial del «reino» o «tribu». Pero las relaciones sociales reales eran siempre más complejas y variables. Los testimonios más antiguos que tenemos, a partir de la observación que los romanos efectuaron de los celtas en las Galias, ya proviene de una sociedad considerablemente desarrollada. Lo que estos testimonios sugieren es un estadio particular en la especialización de funciones que, en estadios aún más tempranos, no habría sido —como en muchos casos comparables— claramente diferenciado. Este proceso de especialización es ciertamente central para la historia de la cultura (véase el capítulo 5). Las funciones que se diferenciarán más tarde como las de «sacerdote», «profeta» o «bardo» —y en términos más modernos «historiador» o incluso «científico»— con frecuencia eran originariamente ejercidas por los mismos individuos o grupos de individuos. La distinción de estas funciones fue en parte el resultado de su desarrollo interno, a medida que cada función iba requiriendo más habilidad y tiempo. Pero también fue, y tal vez fundamentalmente, el resultado de cambios más generales en la organización social y en el modo de producción. En cualquier caso, en la época en que se observan tales cambios, el «reconocimiento oficial» resulta ser un elemento de una sociedad aristocrática estructurada.

De modo que se dice (aunque todavía con problemas de interpretación) que los bardos constituían un orden específico por debajo de los sacerdotes y los adivinos, aunque junto con ellos componían una casta privilegiada específica. Existe pues un problema inmediato para interpretar sus verdaderas relaciones sociales. Se ha dicho, por un lado, que en esta situación el bardo es responsable ante la sociedad, al tiempo que su portavoz; y por otro, que es su deber servir a las glorias pasadas y presentes de la clase dominante. Cuando llegamos, en un estadio más tardío, a obtener algún testimonio acerca de su verdadero trabajo, podemos comprobar ciertamente el cumplimiento de la última función en la muy común apología o encomio de los que están en el poder. Pero luego, a partir de aquí, podemos apreciar el carácter mixto de las sagas y las genealogías, que con frecuencia funcionan como legitimación del poder, pero que son también versiones de la historia. Más allá de éstas, una vez más, encontramos casos claros de tradición y precepto y observación más generales, que indudablemente sirven a una función social más amplia. Existen además pruebas de cierta independencia relativa incluso en relación con los gobernantes directos, como en los conflictos y leyes subsiguientes, en la literatura irlandesa, acerca del uso del libelo. O una vez más: «los bardos del mundo emiten juicios sobre los hombres valientes», como escribió un poeta galés del siglo VI (Aneirin), en un notable poema en el que lloraba una derrota y honraba a quienes murieron en ella.

El reconocimiento y la posterior especialización de la función bárdica continuó cambiando a medida que cambiaban las sociedades. Así, después de la cristianización de Irlanda, la función sacerdotal fue desplazada a un tipo de orden bastante diferente, utilizando cada vez más la escritura, mientras que la función bárdica, todavía en muchas ocasiones oral, entraba en una relación diferente y más especializada con las familias aristocráticas. En la literatura galesa, alrededor del siglo X, el status oficial de los bardos estaba codificado en grados: el poeta principal, el poeta de batallas, el juglar; con diferencias asignadas de temas y en algunos casos de auditorios, y con reglas internas relativamente estrictas acerca del oficio mismo. A medida que la sociedad fue cambiando, y especialmente cuando la independencia política de las cortes dentro de las cuales trabajaban los poetas se debilitó hasta desaparecer, las relaciones sociales volvieron a cambiar, y

la organización literaria se volvió al mismo tiempo más especializada y más desconectada socialmente.

Este es el punto en el cual, aun teniendo en cuenta todos los casos relàtivamente dudosos y superpuestos, podemos señalar un cambio de una categoría de relaciones sociales a otra. Después del primitivo período de relativa no-diferenciación de funciones, en el cual lo «literario» o «artístico» no se había separado, o no se había separado totalmente de lo más generalmente «cultural», había tenido lugar esta fase de *artistas específicamente institucionalizados*, que en realidad no deberían describirse con términos tomados de fases posteriores, tales como «reconocimiento oficial», o «patronazgo». Cada uno de estos últimos términos implica un acto de elección social variable: *decisión* de reconocer a un poeta o poetas; *decisión* de actuar como patrón respecto de ellos. Pero en esta importante fase temprana, la posición social de este tipo de productor cultural estaba instituida como tal, y constituía una parte integral de la organización social general. Todavía debemos recordar sus variaciones, en los períodos y estructuras cambiantes de tales sociedades, pero como distinción categórica ya está suficientemente aclarada.

2. *Artistas y patrones*

La distinción que importa es la que existe respecto del «patronazgo» que en sí misma, como veremos, es sumamente variada.

2.1 De la institución al patronazgo

Existe una primera forma de patronazgo que representa en verdad una modulación de la situación anterior del artista institucionalizado, en condiciones sociales alteradas. El cambio está marcado, por ejemplo en la literatura galesa, por la transición desde los poetas institucionalizados de la corte (los «poetas de los príncipes») a los «poetas de la nobleza» que entonces eran, a pesar de gozar de una alta consideración, más *ocasionalmente* dependientes. Un poeta podía estar vinculado a una casa familiar, o depender, de manera creciente, de los viajes entre las diferentes casas familiares para realizar su obra y buscar hospitalidad y apoyo.

Este es el comienzo de una transición de las relaciones sociales de una institución regular (con sus factores de intercambio totalmente integrados y en ese sentido coherentes) a unas relaciones sociales de intercambio consciente, a pesar de que por supuesto no todo es intercambio. Era parte de la autodefinición social de la familia que ejercía el patronazgo, deliberadamente con frecuencia como residuo de las verdaderas cortes, asumir lo que al mismo tiempo era una responsabilidad y un honor. Mientras tanto, la organización literaria específica —el orden bárdico residual— se iba autodefiniendo en gran medida en grados y reglas compartidos.

2.2 El artista retenido y el trabajo por encargo

Una segunda y mucho más general forma de patronazgo fue la de una corte o casa familiar poderosa en la que no había una organización específica de artistas como parte de la organización social general, pero en la cual, con frecuencia muy extensamente, se retenía a los artistas individuales, muchas veces con títulos que representaban verdaderos casos de «reconocimiento oficial». Especialmente en la pintura y en la música, este tipo de patronazgo era extremadamente importante y perduró por varias centurias. Sus ordenamientos detallados variaban en los muchos miles de casos, pero lo que, por lo general, es cierto acerca de la forma de sus relaciones sociales es que el artista quedaba típicamente retenido o era comisionado como un trabajador profesional individual. Este es un estadio crucial de desarrollo a partir de aquel en el cual —en los estadios primeros sustancialmente y en los estadios posteriores residualmente— los artistas mismos eran una forma específica de organización social. Al mismo tiempo, bajo las condiciones generales de esta forma de patronazgo, la más conocida de todas ellas, ciertas formas menos específicas de organización profesional en las artes estaban presentes, con frecuencia, en un estadio diferente: por supuesto, en el sistema de maestros y aprendices que en ocasiones era similar al descrito, aunque en el área más amplia de las habilidades y los oficios (véanse págs. 54 y sigs., más adelante).

Es interesante investigar esta diferenciación en relación con la gran cantidad de arte —pintura, escultura, arquitectura, música y (en un sentido diferente) literatura— producido dentro de las relaciones sociales cambiantes de la iglesia cristiana. Algunas de

las obras más renombradas de este tipo son por lo menos análogas a las del patronazgo de corte; la gran cantidad de arte encargado por la Corte del Vaticano es un claro ejemplo. Sin embargo, existe también un área menos determinada en la cual los artistas se dedican al arte religioso no sólo, y a veces no esencialmente, porque éste era el encargo deseado por su patrón inmediato, sino también porque podían identificarse con el objetivo religioso del cual la organización social inmediata era la forma manifiesta accesible. Esta integración voluntaria es significativamente diferente del caso que se encuentra en el otro extremo de este espectro, en que el artista individual está en disponibilidad de ser contratado para glorificar o embellecer la corte o casa familiar particular que lo ha contratado. Pues si bien las relaciones económicas inmediatas eran con frecuencia similares, como forma específica de intercambio patronal, las relaciones sociales como un todo pueden ser consideradas cambiantes, una vez que se admite la existencia de un servicio voluntario e independiente de tipo social y religioso.

En efecto, ha existido dentro de la Iglesia una relación más parecida a la que caracteriza a los artistas institucionalizados de órdenes sociales anteriores. En los monasterios, especialmente, podemos encontrar muchos casos interesantes de formas específicas de organización que, a pesar de ser gobernadas por reglas más manifiestamente religiosas que seculares (y en ese sentido relativamente desplazadas de la integración de tal organización en la organización social directa como un todo), funcionaban en la práctica como organizaciones culturales, de gran importancia, en el aprendizaje, en la literatura, en la escritura dramática y en las artes visuales. Puesto que el orden era fundamentalmente religioso, debe diferenciarse de órdenes culturales específicos, pero es aún más distinto respecto de las relaciones sociales de patronazgo. Dentro de un orden semejante, muchos productores se convertían efectivamente en especialistas, aunque todavía dentro de los términos de una organización general que estaba más allá de su especialización. La transición a un patronazgo totalmente eclesiástico —una transición por supuesto marcada por muchos estadios intermedios y superpuestos— fue una transición hacia las formas de profesionalización que son características de la segunda forma principal del patronazgo y que implican movilidad y disponibilidad de ser contratado.

2.3 Protección y apoyo

La tercera forma de patronazgo es también distinta, en el sentido de que tiene menos que ver con la retención directa y el encargo a los artistas que con la provisión de algún tipo de protección o reconocimiento social. Las compañías teatrales de la Inglaterra isabelina constituyen excelentes ejemplos. Podía existir todavía cierto tipo de comisiones directas, y cierto apoyo (retención) directo, pero la función principal de este patronazgo era el apoyo social, en las condiciones sociales y legales inciertas que regían para teatros y actores. Esta forma relativamente explícita puede concebirse como derivando hacia el proceso de asociación de obras particulares con nombres poderosos concretos: la obra es dedicada al patrón. Esta era una forma más suave de apoyo social, que se va modificando hasta convertirse en mera recomendación social. Con frecuencia no implicaba relaciones económicas de intercambio. Lo que en realidad se estaba intercambiando, dentro de un tipo específico de sociedad marcada por manifiestas desigualdades de clase, era, en el mejor de los casos, una reputación y honor mutuos.

2.4 Patrocinio

Es necesario, por lo tanto, diferenciar este tipo de patronazgo de un cuarto tipo, en un período en el cual existían cualitativamente nuevas relaciones sociales del arte, determinadas por una producción cada vez más regular de las obras de arte como mercancías para la venta pública. En cualquiera de estas formas se daban continuidades con otras formas anteriores de patronazgo, pero ahora en el seno de sociedades más complejas y más abiertas. Los patrones del primer y segundo tipo ofrecían hospitalidad, recompensa y (en algunos casos del segundo tipo) intercambio monetario directo, pero por una obra realizada específicamente para ellos y de la que (en los casos en que ello era posible) se apropiaban. El patrón del tercer tipo, que ofrecía reputación social y protección, con frecuencia trabajaba dentro de las condiciones en las que la obra se ofrecía total o parcialmente a un público que pagaba; los teatros públicos isabelinos eran en ese sentido instituciones totalmente comerciales. El patrón del cuarto tipo, si bien continuaba con algunas de las funciones anteriores, trabajaba casi totalmente dentro de un mundo en el cual la producción de obras de arte para la venta era algo

normal. Su función era aportar el apoyo previo, o aliento, a los artistas que comenzaban a abrirse camino en el mercado, o que eran incapaces de mantener un determinado proyecto dentro del mismo. La relación típica era la monetaria, y llegó a generalizarse a partir del patrón individual hasta la forma dieciochesca de la lista de suscripciones (prepublicación). Pero aún existía un residuo de las funciones de reputación y de recomendación sociales.

Patrocinio comercial. Esta cuarta forma de patronazgo sobrevivió en condiciones en las cuales la mercancía y las relaciones de mercado habían llegado a ser predominantes. En efecto, todavía pueden encontrarse en nuestra propia época en algunos casos individuales, pero también en nuevas formas de patronazgo. En un sentido particular algunas empresas industriales y comerciales se han introducido en el patronazgo del segundo tipo, análogamente a las antiguas cortes y casas familiares, encargando obras para su propio uso o propiedad. Pero, mientras que algunos de estos casos pertenecen a este tipo simple, hay otros más directamente implicados en las modernas condiciones de mercado, ya sea como forma de inversión o como una forma de publicidad prestigiosa.

2.5 *El público como «patrón»*

El «patronazgo» público, a partir de los ingresos obtenidos de los impuestos, mantiene algunas continuidades funcionales y de actitud con las formas anteriores, pero incorpora también algunas definiciones de función bastante nuevas, tales como el mantenimiento deliberado y la expansión de las artes como una cuestión de política pública general. Muchas de las controversias acerca de las nuevas instituciones que sirven a estos propósitos pueden considerarse, al analizarlas, como discusiones sobre las diferentes formas de patronazgo —aliento o intervención dentro y más allá del mercado— pero también, y crucialmente, sobre las distinciones entre las relaciones sociales de patronazgo (en las que se sostiene que el ente público ha reemplazado a la corte, a la casa familiar o al patrón individual) y las relaciones sociales alternativas de un arte ahora públicamente institucionalizado.

Los modelos históricos más accesibles pertenecen todos ellos al período de las diferentes formas de patronazgo, y no sorpren-

de que éstas hayan sido predominantes en las formas de los nuevos entes públicos. Sin embargo, existe una tensión considerable entre estos modelos y el fenómeno de los ingresos públicos. Los modelos históricos de las artes institucionalizadas o integradas, a diferencia de las artes patrocinadas, están la mayoría de las veces demasiado alejados, y en unos órdenes sociales evidentemente tan diferentes, como para que resulte fácil captar sus principios fundamentales. Sin embargo, la característica definitoria de todas las relaciones sociales patronales es la situación privilegiada del patrón. Dentro de las formas variantes de autodefinición de los honores o responsabilidades que acompañan a semejante privilegio, el patrón se define como alguien que puede dar o sostener su comisión o apoyo. Las relaciones sociales específicas de este privilegio se derivan, por supuesto, del orden social considerado en su totalidad; es allí donde se inscriben o se protegen los poderes y recursos del patrón; en términos más crudos, él hace lo que quiere con lo que es suyo. Es este hecho, sobre todo, el que hace que la definición como patronal de cualquier ente público, que deriva su autoridad y sus recursos de la supuesta voluntad general de la sociedad, sea en el mejor de los casos discutible, y en el peor claramente inaplicable. Sin embargo, las relaciones habituales de las diversas formas de patronazgo, y de los artistas como «clientes», han persistido en la práctica en estas formas que, por lo demás, son totalmente nuevas.

3. *Artistas y mercados*

Existe históricamente un largo período en el que las relaciones sociales de patronazgo y de mercado en las artes se superponen, y sin embargo, en principio, son fácilmente distinguibles. La producción para el mercado implica la concepción de la obra de arte como una mercancía, y la del artista, por más que él se defina de otra forma, como una clase particular de productor de mercancías. Pero existen, por otro lado, fases crucialmente diferentes de la producción de mercancías. Todas ellas implican producción para el simple intercambio monetario; el trabajo es ofrecido a la venta y es comprado y por lo tanto poseído. Pero las relaciones sociales de los artistas implicados par-

cial o totalmente en la producción de mercancías son, de hecho, sumamente variables.

3.1 *Artesanado*

Existe la situación simple, temprana pero en algunas áreas persistente, del productor independiente que ofrece su propia obra a la venta directa. Esto se conoce comúnmente como *artesanado.* El productor es totalmente dependiente del mercado inmediato, pero dentro de estos límites su obra permanece bajo su dirección, en todas las etapas, y el artesano puede considerarse a sí mismo, en este sentido, independiente.

3.2 *Post-artesanado*

La siguiente fase de producción de mercancías es muy diferente, y comprende, a su vez, dos etapas. En la primera, el productor no vende su obra directamente, sino a un intermediario *distribuidor,* que entonces se convierte de hecho, en la mayoría de los casos, en la persona que le da empleo aunque sea con frecuencia de manera ocasional. Más adelante, en la segunda, el productor vende su obra a un intermediario *productivo* y comienzan a establecerse unas relaciones sociales típicamente capitalistas. El intermediario invierte en la compra de una obra con el objeto de obtener beneficios. Es ahora cuando *sus* relaciones con el mercado son directas.

Podemos observar las complejas relaciones de esta fase crucial del *post-artesanado,* por ejemplo en la conversión de los libreros en editores. La fase está típicamente caracterizada por la compra directa de las obras en cuestión. Por lo que respecta a gran parte de su situación inmediata, el productor sigue siendo un artesano, pero ahora en un mercado más complejo y más organizado en el cual depende prácticamente de sus intermediarios. Vale la pena subrayar el hecho de que pueden existir variaciones significativas dentro de esta situación en el propio proceso productivo. A un nivel, el productor está ofreciendo todavía su propio producto, la obra terminada, antes de ponerla a la venta. Pero en la medida en que estas relaciones se vuelven normales o, en algunos campos, dominantes, el productor, en último término, puede estar ofreciendo básicamente su trabajo para producir obras de una cierta clase ya conocida.

Existe una gran complejidad práctica en los diferentes estadios de transición entre estas relaciones esencialmente alternativas. Esto es cierto también al otro nivel, en el cual el productor define, para sí mismo, la naturaleza de su obra. Esta es la fuente de muchas discusiones difíciles e importantes acerca de las relaciones entre la responsabilidad del artista hacia su obra y su «responsabilidad» u «obligación», o «sujeción» a un «público» y a un «mercado». Algunas de estas discusiones repiten sustancialmente debates anteriores acerca de las relaciones entre el artista y su patrón, pero otras, dentro de la expansión, difusión y relativo desplazamiento de las relaciones sociales del artista en este sentido, son cualitativamente nuevas. Es significativo, por ejemplo, que las exigencias de «libertad» del artista para «crear como él desee», se produjeran con mucha más frecuencia una vez instituidas las relaciones dominantes de mercado, y que deban relacionarse con él tanto positiva como negativamente.

Ni el artesanado ni la fase post-artesanal de relaciones de mercado en la producción cultural pueden considerarse terminadas. En verdad, estas fases parecen ser variables entre las diferentes artes. Así, en la pintura, en la que las relaciones patronales, en las obras directamente encargadas (el ejemplo más simple es el retrato), también han persistido, existen todavía algunos ejemplos de relaciones artesanales y muchas post-artesanales, estas últimas con frecuencia en su primera fase, en la que las relaciones de un pintor con la galería que vende sus obras se encuentran todavía por lo común en la fase distributiva. En la música, en la que también existen todavía relaciones patronales en las obras por encargo, existen aún relaciones post-artesanales predominantemente distributivas en las obras para orquesta y en la hoja de música tradicional, mientras que en la música popular se ha establecido, desde hace tiempo, la segunda fase post-artesanal productiva, y se ha producido un marcado movimiento hacia fases posteriores de las relaciones de mercado. En literatura, aunque todavía existen casos de relaciones artesanales y post-artesanales distributivas, las relaciones post-artesanales productivas son dominantes desde hace mucho tiempo, y los importantes cambios internos que se han producido dentro de las mismas han llevado gran parte del material publicado a una fase posterior de mercado.

Estas variaciones entre unas artes y otras son importantes en sí mismas y también para recordarnos que las relaciones socia-

les de los artistas están estrechamente relacionadas con los medios técnicos de producción de cada arte en particular. La cuestión general de los efectos relacionales de esos medios de producción se discute en el capítulo 4, pero algunos de sus efectos institucionales los iremos discutiendo a medida que aparezcan.

3.3 *Profesional del mercado*

Los cambios internos en las relaciones post-artesanales productivas en el campo de la literatura son especialmente significativos para comprender la siguiente fase del mercado. Estos cambios son efectivamente muy complejos, puesto que se da al mismo tiempo una creciente capitalización de los intermediarios productivos —los modernos editores— y una profesionalización creciente, de un tipo específico, entre los escritores. Los dos indicadores significativos de estas relaciones cambiantes son el *copyright* * y el *royalty.***

Durante este período de tecnología cultural, y especialmente en el siglo XIX, la reproducibilidad de lo impreso llegó mucho más lejos que la mayor parte de los demás tipos de reproducción artística, y esto agudizó la cuestión de la propiedad de la obra. Las relaciones productivas (post-artesanales) de un escritor con un editor podían ser (y lo fueron extensamente) pasadas por alto por otros editores («piratas» locales o extranjeros) que reimprimían y vendían la obra sin referencia o relación con el autor. Una larga lucha de los escritores para establecer el *copyright,* primero a nivel local y luego internacional, dio como resultado no sólo un nuevo concepto de la propiedad literaria, sino también nuevas, o al menos modificadas, relaciones sociales de los escritores. Pues si bien las obras todavía se entregaban a los intermediarios productivos, la propiedad general de las mismas tendía a quedar en manos del productor. Esta nueva relación característica consistía en un contrato negociado para una forma o período específico de publicación, con cláusulas variables en sus términos y su duración. Como expresión de esta relación, el *royalty* —un pago específico por cada ejemplar vendido de esta forma— llegó a reemplazar a la antigua forma habitual de compra directa.

* Propiedad intelectual. [T.]
** Regalía. [T.]

De este modo el escritor se convirtió en un participante en el proceso directo de mercado de la venta de su obra. Se ha discutido interminablemente acerca de los términos de esta participación, y la práctica creciente del adelanto de *royalties* la ha modificado hasta cierto punto, restaurando un elemento de la compra directa. Pero el resultado general, a pesar de la gran desigualdad entre los escritores, fue una clase específica de relación social que puede definirse como una forma de independencia profesional dentro de relaciones de mercado integradas y dominantes. Típicamente, los escritores se vieron envueltos en unas relaciones totales con el mercado, más que con un intermediario productivo específico, y esta generalización de las relaciones plenas de mercado los condujo, en su mayoría, más allá de la fase post-artesanal, hacia una fase del mercado profesional organizado. Los intermediarios posteriores, tales como las agencias literarias, caracterizaron esta fase más desarrollada.

Percepción del «mercado». En todas estas fases de mercado, el productor podía aún ser visto como un iniciador, a pesar de que en la práctica, y a lo largo de todo el proceso, existieran matizaciones. El artesano, el post-artesano en las relaciones distributivas o productivas indirectas y el profesional de mercado, todos ellos atendían necesariamente, en algún momento, aunque en grados notablemente diversos, a esa forma de demanda o de demanda proyectada que era mediada, de forma cada vez más indirecta, por la forma de la relación de venta propiamente dicha. En efecto, producir *para* el mercado como objetivo que adquiere prioridad sobre cualquier otro, es algo en gran medida evidente en cada fase, aunque haya muchos ejemplos de productores que luchan contra las tendencias del mercado o incluso las ignoran de forma efectiva. Culturalmente esta interacción es crucial, puesto que define las relaciones sociales de los artistas en un nivel diferente al de muchos otros tipos de producción. Característicamente se hace difícil, pero también necesario, justo en esta fase de mercado, distinguir esta forma de producción de otras con las que tenía relaciones económicas análogas. Nuestras distinciones convencionales entre «artesano», «trabajador manual» y «artista» pertenecen a esta fase de mercado cultural, aunque como respuestas a sus dificultades internas.

En la raíz de estas distinciones se encuentra un intento de diferenciación entre la producción de uno y otro tipo de obje-

tos. Esto puede expresarse como un contraste entre lo «meramente utilitario» y lo «artístico», o, por otro lado, entre lo «útil» y lo «meramente cultural». No cabe ninguna duda de que por encima del amplio espectro cubierto por estos intentos de distinción existen diferencias sustanciales de inmediatez y de percepción del uso y de la necesidad. Puede argumentarse, en efecto, que siempre ha sido así, tanto en condiciones de pre-mercado como de mercado. Podemos construir una jerarquía razonable de necesidades materiales y culturales en las que la olla o el zapato siempre serán más «necesarios», y en ese sentido más «útiles», que una pintura, un relato o una canción. Pero la vía más eficaz para investigar esta difícil cuestión no es hacerlo en términos suprahistóricos y abstractos, sino examinando las formas en que estos problemas de necesidad y uso se organizan prácticamente en órdenes sociales específicos.

Lo que vemos entonces es que la jerarquía de usos y necesidades está en sí misma directamente relacionada con el carácter de las relaciones de producción en su función organizativa. Allí donde era necesario, por ejemplo, hacer objetos artísticos como una forma de demarcación de las relaciones dominantes de parentesco, o una forma de relaciones prácticas con el mundo natural, o —como sucede con frecuencia— como una forma de reproducción de un orden específicamente social o sociometafísico, el problema de la jerarquía resulta radicalmente diferente desde el principio. Es bien sabido, efectivamente, que las sociedades que eran muy pobres, según todas las normas posteriores, destinaban una cantidad muy importante de tiempo, energía y recursos a la producción de lo que ahora consideraríamos objetos artísticos. En todas las fases posteriores y más organizadas de este tipo, en una época en que la práctica del arte ya se había diferenciado y especializado, la institucionalización de los artistas como una parte de la organización social general era todavía, como hemos visto, normal.

La dificultad excepcional del lugar de la producción «cultural» en las sociedades modernas puede entonces examinarse a su vez en términos de sus relaciones con el orden productivo general. Y aquí nos encontramos de inmediato con una dificultad: el orden productivo general ha sido predominantemente definido por el mercado a lo largo de los siglos de desarrollo capitalista, mientras que la «producción cultural», como hemos visto, se ha ido asimilando cada vez más a los términos de aquél,

y sin embargo, se ha producido, en gran medida, una resistencia contra cualquier identidad plena entre producción cultural y producción general, y una de las formas de esta resistencia ha sido la distinción entre «artesano», «trabajador manual» y «artista», y una importante forma relacionada con ello ha sido la distinción entre «objetos útiles» y «objetos artísticos». De modo que se podría decir con propiedad que la fuente de estas dificultades modernas es, en efecto, la economía de mercado, pero por otra parte, ante la evidencia de los intentos de distinción, no sería cierto decir —y de hecho sería gravemente reductivo— que el orden general de mercado ha transformado toda la producción cultural en una producción de mercancías para el mercado. Ya que, si bien las formas tempranas de relaciones de patronazgo son por lo general residuos de sociedades más integradas culturalmente, muchas de las últimas formas son precisamente intervenciones ya sea dentro, o a veces opuestas y superadoras, de las fuerzas normales del mercado. Nos enfrentamos entonces, y no por primera vez en el análisis de las sociedades basadas económicamente en el modo de producción capitalista, con algunas asimetrías significativas entre las relaciones sociales del modo de producción dominante y otras relaciones dentro del orden social y cultural general.

Lo anterior no debiera exagerarse. La mayor parte de las relaciones de producción cultural han sido efectivamente asimiladas a las condiciones del mercado en desarrollo. Pero algunas de ellas no, y es significativo que éstas sean defendidas como tipos de producción que son importantes «en y por sí mismos». Sobre esta base se distinguen de la «producción» por la difícil especialización de «actividades creativas».

En el nivel de las definiciones esto no ha resultado nunca satisfactorio. La expansión y, en muchos casos, la integración voluntaria y ansiosa de los productores de cultura, en lo que son realmente relaciones normales de mercado, siempre ha sido un obstáculo. Pero esto ha conducido significativamente, dentro de cada arte, a intentos posteriores de diferenciación entre formas «comerciales» y otras formas («creativas», «auténticas») de la misma práctica manifiesta. Y si bien nunca debiéramos pretender que estas distinciones son adecuadas, sería muy erróneo descuidar las relaciones sociales reales o tentativas de tipo alternativo, que indudablemente representan los intentos de diferenciación, y las iniciativas y las instituciones marginales que les corresponden.

3.4 *El profesional de la sociedad por acciones*

La cuestión se ha agudizado más en la última fase de las relaciones de mercado, que es la de la sociedad por acciones. Esta fase está principalmente asociada con desarrollos muy importantes en los medios de producción cultural, particularmente con el uso de los nuevos medios de comunicación. Pero en una o dos áreas el desarrollo empresarial no está totalmente relacionado con esta evolución. En la escritura, por ejemplo, el campo de las relarelaciones de mercado fue afectado por nuevos tipos de desarrollo de los cárteles y de las sociedades por acciones, en la edición de revistas y periódicos. Las típicas relaciones sociales del mercado profesional integrado persistieron en esta fase, pero también se produjo un importante desarrollo de nuevas relaciones sociales para algunos tipos de escritores que ahora estaban efectiva o totalmente empleados dentro de las nuevas estructuras empresariales. Esta tendencia ha crecido de forma constante, y junto a ella se ha producido otra tendencia diferente, pero relacionada, a medida que la propiedad en forma de cártel y de empresa por acciones se ha vuelto mucho más común en la edición de libros. Una vez más, aquí, las relaciones del mercado profesional han persistido, pero se ha producido un desarrollo significativo y creciente de algunas relaciones nuevas, dentro del crecientemente capitalizado sector de las sociedades por acciones.

Estas relaciones vuelven a plantear la cuestión del origen de la producción. En algunas relaciones anteriores, especialmente en la fase productiva post-artesanal y en la de mercado profesional, sucedía, en efecto, que con frecuencia una obra se originaba por un encargo, ya fuera de un librero o de un editor. Pero en el caso de la estructura empresarial moderna esto se ha hecho cada vez más usual, en relación con un mercado altamente organizado y plenamente capitalizado en el cual el encargo directo de productos planificados para la venta se ha convertido en un modo normal.

Es virtualmente imposible estimar la proporción de estas relaciones en la totalidad de libros publicados, ya que algunos, y tal vez muchos de los encargos, están todavía regidos, en términos culturales, por las consideraciones de lo que los autores hubieran querido escribir en cualquier caso. Pero en un importante y creciente número de casos, las relaciones no son realmente de este tipo. El predominio del sector empresarial dedicado a la

publicación de libros es tal que para muchos escritores las relaciones sociales más accesibles son las del empleo en este sentido, con lo cual las ideas sobre los libros a editar provienen de nuevos intermediarios profesionales (los directores de publicaciones) dentro de la estructura de mercado, y los autores son empleados para ejecutarlas.

Las relaciones varían, por lo tanto, desde diversos empleos ocasionales, todavía no muy lejanos de la situación del mercado profesional, hasta relaciones totalmente nuevas, a través de anticipos y contratos consecutivos, en los cuales el escritor se convierte, en efecto, en un empleado (con modificaciones tales como los *royalties*) y en un profesional asalariado.

Nuevos medios de comunicación. Pero por supuesto los casos más importantes de aumento del profesional asalariado en la producción cultural se han producido en las instituciones de los nuevos medios de comunicación, en los cuales la producción social integrada se ha vuelto regular y necesaria. El cine, la radio y la televisión son los ejemplos más sobresalientes en los cuales las empresas capitalistas y algunas no capitalistas organizan la producción desde el principio, ofreciendo empleo asalariado o por contrato dentro de estos términos. Por la gran importancia cultural de los nuevos medios de comunicación, estas relaciones sociales se han convertido, a finales del siglo veinte, en predominantes e incluso características.

Se ha producido por consiguiente un cambio cualitativo en las relaciones socioculturales anteriores, incluso dentro de las fases tempranas de mercado. Porque el origen real (aunque por supuesto nunca absoluto) de la producción cultural está ahora situado centralmente en el interior del mercado empresarial moderno. El volumen de capital implicado y la dependencia de medios más complejos y especializados de producción y distribución han bloqueado en gran medida el acceso a estos medios de comunicación sobre la base de los antiguos términos artesanales, postartesanales e incluso de mercado profesional, y han impuesto las condiciones predominantes de contratación empresarial.

Esto no significa, por supuesto, que no hayan sobrevivido en otras partes las antiguas formas de relación. En las artes más antiguas como la pintura y la escultura, la música sinfónica y, como hemos visto, algunos casos de escritura, las complejas relaciones del productor individual (e iniciador) han persistido.

Pero en la música, por ejemplo, estas relaciones más antiguas han disminuido en relación con las nuevas instituciones empresariales de música popular, basadas en las nuevas tecnologías del disco y del *cassette,* en las que es decisivo el modo empresarial capitalista.

Publicidad. Deberíamos señalar también una forma de producción cultural que es sumamente específica en la fase del mercado empresarial moderno: lo que todavía hoy se llama «publicidad». En fases anteriores de una sociedad de mercado, existía algo de publicidad, por lo común específica o clasificada, en los márgenes de otras instituciones culturales, y se servía de algunas habilidades culturales generales. Pero a partir del período de la organización empresarial moderna, comenzando con la prensa a fines del siglo XIX, se convirtió, de manera específica, en una forma de producción cultural en sí misma. Agencias de publicidad que habían comenzado recogiendo avisos, se convirtieron, en el siglo XX, en instituciones de una forma de producción cultural, totalmente gobernadas por el mercado organizado. Es interesante que los productores que trabajaban en las agencias de publicidad reclamaran rápidamente el título de «creativos». A fines del siglo XX, con la creciente dependencia de otras muchas instituciones culturales para obtener ingresos o patrocinio de esta institución específica del mercado, la «publicidad» se ha convertido en un nuevo fenómeno cultural, y se ha ido expandiendo característicamente hacia áreas de valores sociales, económicos y explícitamente políticos, como un nuevo tipo de institución cultural.

Así pues, las últimas fases de la cultura de mercado son muy diferentes de las primeras. Sus instituciones, por su creciente centralización, han tendido hacia una situación en la que otra vez podría decirse (pero con la diferencia cualitativa de un cambio de época) que las instituciones culturales son partes integrantes de la organización social general. En una economía capitalista moderna, y su tipo característico de orden social, las instituciones culturales de la prensa y el negocio editorial, el cine, la radio, la televisión y la industria discográfica, ya no son, como en las primeras fases del mercado, marginales o menores, sino que, tanto en sí mismas como en su frecuente interacción e integración con otras instituciones productivas, forman parte de toda la organización social y económica en sus aspectos más generales y penetrantes.

4. *Las instituciones post-mercantiles*

Sin embargo, las instituciones culturales no pueden ser comprendidas exclusivamente en función del mercado empresarial moderno y de la persistencia de algunas formas anteriores de mercado. Tres tipos de instituciones post-mercantiles han cobrado importancia. Pueden distinguirse como la institución moderna del patronazgo, la intermedia y la gubernamental. Su incidencia varía dentro de las diferentes sociedades en estadios comparables de desarrollo general.

Las instituciones modernas e intermedias del patronazgo

La institución moderna del patronazgo es habitual en las sociedades capitalistas desarrolladas. Algunas artes que no producen ganancias o que no son viables en términos de mercado son sostenidas por instituciones específicas, tales como fundaciones, organizaciones de suscriptores e incluso por algún patronazgo privado. Intermedias entre éstas y las instituciones plenamente gubernamentales existen entes financiados totalmente, o en gran parte, por fondos públicos (como el Arts Council en Gran Bretaña) que apoyan algunas artes. Y en la misma categoría general se encuentran instituciones como algunas de las pertenecientes a la radio y televisión (en Gran Bretaña la BBC), que dependen en una u otra forma de los fondos públicos pero que dirigen su propia producción. Las relaciones sociales de los productores con las instituciones de patronazgo modernas o intermedias abarcan desde el patronazgo, pasando por la fase post-artesanal y profesional, hasta (como en la mayoría de las emisoras de radio y televisión) la contratación empresarial.

La institución gubernamental

En algunas sociedades capitalistas, y en la mayor parte de las sociedades post-capitalistas, las instituciones culturales se han convertido en entes estatales, en particular los medios modernos de comunicación. Existe una variedad de ordenamientos detallados, pero las relaciones características de los productores en estas condiciones son las de empleados de empresas estatales, o en algunos casos del Estado, más bien que las de profesionales del mercado. Las condiciones varían, por consiguiente, desde

aquellas en que las instituciones culturales y sus productores están totalmente subordinados a una política general del Estado —una condición que con frecuencia se torna más dura por el monopolio total o tentativo de todos los medios de producción cultural— hasta situaciones más matizadas en las que, si bien es ejercida una dirección política general, las relaciones prácticas no son significativamente diferentes de las que se dan en los entes de patronazgo modernos e intermedios, que por supuesto también, de formas diversas, tienen unas direcciones políticas generales de acuerdo con el orden social en el cual operan.

Conclusión

La sociología de la cultura, en este nivel de las instituciones, tiene que tomar en consideración tanto la diversidad histórica como la contemporánea. Es importante retener todo el espectro de la clasificación provisional de las instituciones y de los tipos de relaciones, como medios para un análisis específico, en lugar de trabajar con las fórmulas (pre-sociológicas) del «artista» y su «público», o la «superestructura cultural» y la «base económica». Es, en efecto, tanto la historia social cambiante como la compleja sociología de las instituciones y relaciones cambiantes lo que nos conduce más allá de estas fórmulas a la posibilidad de un análisis más preciso.

3. Formaciones

En muchos trabajos de sociología de la cultura, nos encontramos que tenemos que tratar no sólo con instituciones generales y sus relaciones características, sino también con formas de organización y autoorganización que parecen mucho más cercanas a la producción cultural.

1. *Las primeras formas de organización interna*

Ya hemos observado algunos ejemplos de la misma, en casos como la organización interna de las órdenes bárdicas, que tenían que ver no sólo con la posición y las relaciones sociales, sino con la práctica (las reglas, en diversos estadios) del arte

mismo. Por más extraño que esto pueda parecer en el modelo moderno del artista como individuo creativo y libre, no puede existir duda alguna de que el gran arte, en algunas de sus formas, se produjo y se sostuvo de esa manera. Existe una relación directa, por supuesto, entre esta forma estricta de organización interna y la integración de su orden dentro del orden social general. Las violaciones importantes de las reglas, o los casos opuestos en que se produce una creciente formalización y rigidez de las mismas, pueden con frecuencia relacionarse con los períodos de cambio o de crisis en esta relación general.

Las reglas de los bardos

Así, por ejemplo, fue en el período de los poetas de la corte de Gales (los *Gogynfeirdd*), en un momento de grave crisis política bajo la usurpación del poder por los ingleses en los siglos XII y XIII, donde puede hallarse la más estricta regulación y formalización (y en opinión de la mayoría, también el aislamiento y la especialización) de las reglas de composición. Una ruptura decisiva de la estrechez de estas reglas se produjo en el siglo XIV, con Dafydd ap Gwilym, en un período marcado por la interacción creciente con una cultura europea más general, después de la pérdida de la independencia política, y sin embargo, dominado en lo creativo por una nueva poesía «nacional», regida a su vez por reglas internas todavía precisas pero más flexibles (el metro *cywydd*). La organización social interna de los poetas cambió en el mismo período en que se produjo este cambio artístico específico.

Los gremios

Una forma importante y diferente de organización interna, distinta al menos de las principales fases de los órdenes bardos, es el *gremio por oficios*, muy común en la sociedad medieval tardía. Esta organización marcó un cambio respecto del orden singular integrado dentro del cual el orden bardo y otros similares fueron originariamente definidos, a pesar de que en sus discutidos orígenes el gremio pudo haber estado alguna vez muy cercano a ellos. A partir de la época en la que tenemos datos adecuados, podemos ver el gremio por oficios emergiendo del *taller* de artesanos que trabajan juntos en un proyecto. Esta si-

tuación se fue tornando al mismo tiempo más general y más regulada. En una sociedad cada vez más mercantil, el gremio por oficios cumplía una variedad de funciones, sociales, religiosas y económicas. Algunas de sus relaciones tempranas más significativas se produjeron con el *gremio de mercaderes,* que trataba de regular las condiciones del comercio urbano.

El gremio por oficios, o «hermandad» o «compañía», organizaba a los artesanos de un oficio particular, y servía en la mayoría de los casos para el aprendizaje del oficio y para salvaguardar los niveles alcanzados en el mismo. En el caso de lo que ahora llamaríamos las «artes», tenemos un ejemplo temprano en el gremio florentino del siglo XIV, que en realidad era el de los boticarios-cirujanos pero que incluía a los pintores debido a una coincidencia parcial de los materiales de trabajo. En 1360 se creó una rama especial para los artistas, con afiliación obligatoria. Además de este tipo de organización específica, en algunas sociedades los gremios participaban en producciones culturales más generales. El ejemplo más importante en Inglaterra es el de los festivales dramáticos de las ciudades, los ciclos de «misterios» religiosos, en los cuales la responsabilidad de la producción estaba distribuida entre los gremios por oficios.

Al cambiar las condiciones del comercio, la autogestión de muchos de los primeros gremios dio lugar a formas restrictivas y finalmente inaceptables de dominio y de privilegio internos. El sistema del maestro-aprendiz, que siempre le fue inherente, evolucionó desde un énfasis en el oficio hasta lo que, en último término, fue un inequívoco énfasis de clase, con nuevas restricciones, privilegios y concesiones financieras ligadas a la maestría. Hubo intentos de resucitar el antiguo espíritu, como en el movimiento de *compagnonnage* de los artesanos jornaleros autoorganizados. Pero en la mayor parte de los oficios tuvo lugar un largo y complejo desarrollo hacia una organización radicalmente diferente, la *unión* por oficios o por ramos, que pertenece a la época de desarrollo y relaciones sociales predominantemente capitalistas. Sin embargo, incluso a lo largo de este proceso, muchos de los antiguos «gremios» se habían convertido, de hecho, en organizaciones de «maestros» empresarios —el status de oficio se convirtió en status económico— y éstos, a su vez, mantenían complejas relaciones con el desarrollo del comercio capitalista, que iba destruyendo el tipo de autonomía sobre la cual los gremios, nuevos y viejos, habían basado su monopolio.

Las academias

En el caso de lo que ahora llamamos «las artes» y sobre todo en la pintura y en la escultura, se desarrolló una forma diferente de organización, la *academia,* cuya aparición marca dos cambios: en primer lugar, la importancia declinante de la Iglesia como principal patrón en el arte, lo que produjo un acento más secular —se recordará que los gremios casi siempre incluían un elemento específicamente religioso—; y, en segundo lugar, una creciente diferenciación entre «artes» y «oficios».

La primera especificación de las «artes liberales» se había producido fundamentalmente en las ramas del saber. La relación habitual comprendía la gramática, la retórica y la dialéctica; la música, la aritmética, la geometría y la astronomía, de entre las cuales sólo la música y algunos elementos de gramática y retórica serían ahora reconocidas como «artes». El cambio entre los pintores y los escultores, que habían pertenecido a los gremios por oficios, quedó marcado con mayor claridad por la adopción del término «academia», basado en el lugar en que se reunía la famosa escuela de Platón. Este término ya había sido adoptado ampliamente para designar a una escuela superior. Por supuesto, esta definición específicamente educacional se mantuvo, pero su adopción por los artistas señaló un cambio importante. Por un lado implicaba un concepto de educación artística más que de enseñanza de un oficio, con lo cual la relación maestro-aprendiz era sustituida por la de profesor-alumno. Por otra parte, señalaba un movimiento nuevo y en gran medida secular hacia el status independiente de las «artes y la educación», y ciertamente, aunque el término no se utilizaba todavía, de la «cultura».

Como resultado de estas dos tendencias, la academia, históricamente, desarrolló una serie de funciones y con frecuencia alcanzó cierta diversidad interna. Así, por ejemplo, hubo una academia de poetas en Toulouse, a principios del siglo XIV. Hubo también una academia informal de pintores y escultores, dirigida por Miguel Angel, a finales del siglo XV y comienzos del XVI, en Florencia. Más tarde existió la más famosa y (bajo el patronazgo ducal) más conocida *Accademia del Disegno* de Vasari, a partir de 1563. Con posterioridad, se fundaron muchas academias de este tipo, por lo general con una organización cada vez más formal de la instrucción. Pero también, desde sus primeros estadios, la academia podía ser una sociedad ilustrada de tipo general, o

cada vez más especializada. Existen muchos ejemplos al respecto, desde el siglo XIII en adelante, en el campo de la filosofía especulativa, de la lengua y literatura y de las ciencias.

Las exposiciones

El desarrollo subsiguiente de las academias es, pues, muy complejo. Una línea directa la constituye la aparición de la exposición anual, surgida de las academias dedicadas a la enseñanza del arte, que comenzó en París en 1667 y que fue ampliamente imitada en toda Europa. Este acontecimiento, con el tiempo, sentó las bases de la exposición oficial, a partir de la cual, como ya veremos, se produjeron muchas rupturas posteriores de crucial importancia. Sin embargo, este tipo de desarrollo fue más evidente en los estados monárquicos centralizados. En otras sociedades —como, por ejemplo, los Países Bajos— continuaron existiendo formas gremiales de organización, y los artistas trabajaban para el mercado a través de unos nuevos intermediarios, los comerciantes.

Los efectos culturales de las academias

Donde las academias eran poderosas se produjo una compleja superposición entre la posición social y el prestigio artístico. Hacia mediados del siglo XVIII surgieron profundas quejas contra su autoridad, tanto en términos sociales generales como porque encarnaban el «academicismo» en el arte: la enseñanza de principios y reglas que, según se argumentaba, iba contra la práctica de un arte original. Esta situación y sus controversias han continuado, pero, en general, desde el siglo XVIII han ido surgiendo academias cada vez más especializadas como instituciones dedicadas a la enseñanza de muchas de las artes. Las academias ilustradas y científicas tomaron por lo general un rumbo diferente, puesto que la educación en las disciplinas que les eran propias se centró predominantemente en las universidades.

Las sociedades profesionales

Mientras tanto, junto a las fases tardías de la academia, se configuró una nueva fase en la organización cultural interna, a la que corresponde la aparición del profesional del mercado. El

nuevo tipo de «sociedad profesional» fue fundada originariamente para regular los nuevos acuerdos económicos. Un típico ejemplo se encuentra en los escritores, que intentaban proteger los derechos de autor y negociar las condiciones generales de los contratos. En el siglo XX, muchas de estas sociedades habían comenzado a transformarse, por su status y sus funciones, en una especie de sindicatos, en medio de grandes controversias internas acerca de las implicaciones en términos de clase social. Este movimiento ha sido especialmente manifiesto bajo la presión de las condiciones económicas de un mercado cada vez más dominado por la moderna empresa por acciones.

Pero, por otro lado, es característico de esta última fase que la sociedad profesional sea fundamentalmente una organización de *negocios*. Esto aclara el hecho de que haya existido una separación real entre estas organizaciones de negocios y las preocupaciones artísticas, que en anteriores tipos de organización parecían con frecuencia estar unidas, y en muchos casos lo estaban claramente.

Los «movimientos»

En este punto necesitamos introducir el concepto de un tipo diferente de formación cultural, en la cual los artistas se unen para la prosecución común de un objetivo específicamente artístico. Tales formaciones, bajo los nombres de «movimiento», «escuela», «círculo», etc., o bajo el rótulo adoptado o asignado de un «ismo» específico, son tan importantes en la historia cultural y especialmente en la historia cultural moderna, que representan un problema especial, difícil y sin embargo inevitable, del análisis social. ¿Qué son estas formaciones artísticas específicas?

2. *Los movimientos como formaciones*

El problema inicial reside en los términos mismos, puesto que algunas de las descripciones más habituales de los grupos relativamente informales, especialmente las «escuelas», han sido compartidas, a menudo por imitación deliberada aunque crítica,

con instituciones más formales. Sin embargo, esta complejidad de los términos no hace más que reflejar, y en verdad con frecuencia de forma inadecuada, la complejidad de la historia real.

Las «escuelas»

Así, por ejemplo, una «escuela» puede ser literalmente eso, en su sentido moderno: una institución en la cual existen un maestro y unos alumnos, y cuya obra característica puede identificarse. Este es uno de los usos principales que se utiliza, por ejemplo, en las descripciones de tendencias en la filosofía clásica griega. Pero el término fue también utilizado para designar otras tendencias más amplias o informales. La palabra griega original había pasado del significado de «ocio», al de «empleo del ocio para la discusión», y a partir de ahí a su significado institucional y a la descripción más general de una tendencia. De modo que una «escuela» puede ser una tendencia general, con frecuencia identificada por el nombre de un «maestro» particular, que no necesita, sin embargo, tener relaciones institucionales directas u otro tipo de relaciones directas con sus «alumnos» o «discípulos».

Pero también, ampliando en el otro sentido, una «escuela» puede ser todo el cuerpo de maestros de una disciplina en un lugar determinado, y en ese caso no necesita, en absoluto, ser una tendencia específica o cuerpo de doctrina. En las universidades, donde el término se hizo habitual para designar el cuerpo de maestros de una materia, existen ejemplos tanto de la tendencia específica como de la descripción institucional neutral. En la pintura de la Italia renacentista, en la que el término «escuela» es comúnmente usado como clasificación, lo esencial de la definición es por lo general una ciudad determinada —Florencia o Venecia—, dentro de la cual se habían desarrollado ciertos estilos y técnicas identificables, a veces a través de la enseñanza directa, y en otras ocasiones por factores más generales, como la asociación ciudadana y la influencia mutua.

En esta gama de significados, encontramos formas de asociación de artistas que han conservado su importancia. Además, más allá de las formas identificables de asociación real, un énfasis adicional ha sido aportado por la metodología de la mayor parte de las diversas formas de historiografía cultural, que diferencian y clasifican las «escuelas» o los «movimientos» y «ten-

dencias» más generales. Es evidente que lo anterior puede no tener efectos retrospectivos sobre las actuales formas de asociación, pero puede tener otros efectos importantes, ya que al presentar de esta manera la historia de la filosofía o de la pintura sugiere formas de identificación o asociación a las nuevas aportaciones. Sin embargo, mientras se da al mismo tiempo una continuidad real de formas y este tipo de continuidad asignada o sugerida, es evidente que también existen nuevas formas sociales y variaciones de las formas heredadas. Algunas de éstas pueden estar directamente relacionadas con cambios en las relaciones sociales generales de la producción cultural.

Los «independientes»

El caso de las nuevas organizaciones de pintores es particularmente instructivo. El gran número de organizaciones independientes autoinstituidas en el siglo XIX y entrado el XX, puede conectarse directamente en muchos casos con dos factores relacionados entre sí: el desarrollo de las academias de enseñanza, con su tendencia a prescribir reglas; y la importancia creciente de la exposición, dentro de las condiciones de mercado que siguieron al patronazgo.

Los grupos de ruptura

Podemos atribuir una importancia variable a cada uno de estos factores en cada caso particular, pero en sus resultados están con frecuencia inextrincablemente unidos. Mientras las academias monopolizaran las exposiciones, siempre existirían discusiones sobre la selección y los principios de esta selección. De esta forma, los grupos de ruptura, que organizaban sus propias exposiciones, constituyeron una iniciativa obvia. Existen muchos de estos casos, y el más famoso de ellos fue el Salon des Refusés, de 1863, en el cual expusieron Manet, Pissarro y Cézanne. En este caso, gran parte de la obra expuesta fue subsiguientemente (y gracias a este énfasis) identificada como un movimiento estilístico autónomo en el arte, y por supuesto era probable que así ocurriera con frecuencia. Tal es el caso de la famosa Sezession, en Viena, en 1897, en relación con el *art nouveau,* y de Die Brücke, a partir de 1905, en relación con el expresionismo.

Los grupos de especialización

Existen casos, por otra parte, como el de la English Free Society of Artists, de fines del siglo XVIII, en los cuales el hecho mismo de la exposición independiente era más importante que cualquier innovación real en el estilo. Existen también otros muchos casos en los cuales la ruptura era básicamente funcional, dentro de la práctica general, con el fin de dar énfasis, o reparar el desprecio académico, a los grabadores, acuarelistas, etc. En otros casos, por fin, como el de la Hermandad Alemana de San Lucas, de principios del siglo XIX, el acento se puso en el desplazamiento de la enseñanza académica hacia un tipo de organización centrada en el taller y más preocupada por el adiestramiento y el desarrollo que por las exposiciones.

Tipos de organización grupal

La sociología de estos grupos es ya compleja, pero es importante señalar que en la mayor parte de los casos de esta fase se instituyó algún tipo de organización y, lo que es más, con frecuencia existían reglas de constitución. Los casos en los que no existía constitución, o alguna formalidad menor de organización, se fueron convirtiendo en asociaciones más características del siglo XX (aunque algunas de las formas anteriores persistieron). En este caso, el desplazamiento deriva más explícitamente hacia un estilo particular o hacia una posición cultural más general. Puede incluir artificios tales como la exposición colectiva o manifestaciones públicas similares, pero con frecuencia no implica una verdadera afiliación. Es una forma más laxa de asociación, esencialmente definida por la teoría y la práctica compartidas, y sus relaciones sociales inmediatas con frecuencia no se distinguen fácilmente de las de un grupo de amigos que comparten intereses comunes.

La sociología de estos grupos, internamente considerados, es, en consecuencia, obviamente difícil desde cualquier postura ortodoxa. Sin embargo, una sociología general de la fase en que la formación de estos grupos puede considerarse como culturalmente diferenciada, junto con organizaciones más formalizadas y establecidas, es al mismo tiempo necesaria y fascinante.

3. *Algunos principios de las formaciones independientes*

Sin duda es más fácil ofrecer un análisis social de una institución formalizada, con su tipo regularizado de organización interna y sus relaciones acopladas, por lo común, con el resto de la sociedad, que iniciar siquiera el análisis de las asociaciones relativamente informales que han desempeñado un papel tan importante en la vida cultural moderna.

Existen dificultades metodológicas específicas, más allá de su relativa formalidad o informalidad. De manera característica, estos grupos culturales son poco numerosos y ofrecen pocas oportunidades para hacer un análisis estadístico fiable, del tipo que se considera normal para instituciones y grupos más amplios. Es por eso que, entre otras razones, la sociología ortodoxa ha considerado (aparentemente) más fácil analizar los efectos culturales, en los casos en que se dispone de grandes cantidades y de grupos de control, que analizar las relaciones sociales de la producción cultural. Efectivamente este énfasis ha persistido en un período en el que, en los nuevos medios de comunicación, las organizaciones a gran escala son, de hecho, accesibles al análisis. Podría ser tentador en estas circunstancias pasar directamente a esta última forma de análisis, de la empresa editora de un periódico, del cártel editorial, de la compañía de radiotelevisión o de la compañía cinematográfica; y, en verdad, tal trabajo es necesario. Pero en tanto que se han realizado muy pocos análisis de las relaciones sociales de las asociaciones e instituciones anteriores, igualmente formales aunque más pequeñas, o de las menos formales y de hecho informales, debería existir cierto reparo teórico.

Pues es característico de las relaciones sociales de cualquier producción cultural que exista un problema acerca de la definición del propósito de cualquier organización particular. No debe trazarse una distinción muy tajante; problemas similares se producen en el análisis de las organizaciones educativas y religiosas. Pero por lo general existe una distinción real respecto de las instituciones de producción simple de mercancías —incluso cuando el trabajo cultural es con toda claridad una mercancía, casi siempre se lo describe, y a menudo correctamente, en términos

muy diferentes— y respecto de las instituciones de poder y administración, en las cuales los propósitos y objetivos aparecen como inherentes. Al mismo tiempo que diferenciamos este carácter específico de la producción cultural, deberíamos dudar antes de intentar abordar el análisis sociológico de las empresas culturales modernas, que en otros aspectos se asemejan a las contemporáneas organizaciones industriales y administrativas en gran escala. Algunos principios de análisis deben aprenderse mediante el estudio sobre otros tipos de formación cultural y sobre las relaciones entre formaciones formales e informales, o entre las estables y las de ruptura, antes de poder evaluar de forma sustantiva, y no meramente organizacional, los problemas que se están negociando, y en ocasiones ignorando, en los cárteles y en las grandes empresas (véanse págs. 107 y sigs. más adelante).

Sin embargo, las dificultades metodológicas vuelven a aparecer. Al número relativamente pequeño de personas implicadas en muchas asociaciones y organizaciones culturales debemos añadir la característica de su duración relativamente breve, y con frecuencia extremadamente breve. Entre los grupos y asociaciones relativa o totalmente informales, la rapidez de su formación y disolución, la complejidad de las rupturas y fusiones internas pueden resultar desconcertantes. Sin embargo, no hay ninguna razón para ignorar lo que, tomado como un proceso global, constituye un hecho social tan generalizado.

Tipos de formaciones culturales modernas

Asumiendo plenamente estas dificultades, podemos sugerir y ejemplificar con brevedad algunos de los principios de un tipo apropiado de análisis. Así, por ejemplo, constituye un avance evidente, respecto de una mera enumeración empírica de los «movimientos» o «ismos» sucesivos, que luego derivan en una discusión no bien delimitada sobre los «estilos», el tratar de identificar dos factores: la *organización interna* de la formación específica; y sus *relaciones declaradas y reales con otras organizaciones* del mismo campo o de la sociedad en general.

Organización interna

Ya hemos tratado algunos ejemplos de organización interna que ahora podemos clasificar provisionalmente de la siguiente manera:

1) las que se basan en la *afiliación formal de sus miembros*, con modalidades diversas de autoridad o decisión interna, y de constitución y elección;
2) las que no se basan en ninguna afiliación formal, pero sin embargo están organizadas alrededor de alguna *manifestación colectiva pública*, tales como una exposición, presencia pública editorial o a través de un periódico o un manifiesto explícito;
3) las que no se basan en una afiliación formal ni en una manifestación colectiva pública continuada, pero en las cuales existe una *asociación consciente o identificación grupal*, manifestada ya sea informal u ocasionalmente, o a veces limitada a un trabajo inmediato o a relaciones más generales.

Un ejemplo de 1), siguiendo los pasos de muchos tipos anteriores de gremios, confraternidades y hermandades, es la Hermandad Alemana (más tarde Orden) de San Lucas. Un ejemplo de 2) es la English Pre-Raphaelite Brotherhood [Hermandad Prerrafaelista Moderna], con su publicación periódica *The Germ*, o el Der Blaue Reiter alemán, con un libro del mismo título (escrito por uno de sus fundadores, Marc) y una exposición colectiva. Un ejemplo de 3) es el Nabis francés, que se reunía regularmente, pero que sólo colaboraba en las exposiciones de una galería privada.

Estas clasificaciones generales, por supuesto con algunos casos de superposición, nos abren el camino hacia el análisis de grupos basados en un solo arte o en dos o tres artes relacionados. En este sentido son todas organizaciones de trabajo, tanto si proclaman otros objetivos más generales como si no. Por supuesto, muchas formaciones culturales han sido limitadas de esta manera.

Pero ya en algunos casos del siglo XIX, y de forma habitual en el siglo XX, los grupos se forman alrededor de un programa mucho más amplio, en el que se incluyen muchas de las artes o todas ellas, y con frecuencia, además, en relación con esto, postulan una posición cultural muy general (y con frecuencia «política»). Los mejores ejemplos son: los *Futuristas*, a partir de 1909, que reunieron a pintores, escultores y escritores, pero que al mismo tiempo proclamaron posiciones generales (si bien estéticamente relacionadas) con respecto a las máquinas, el peligro y la guerra, y la necesaria destrucción del pasado; y los *Surrealistas*, desde 1922, que reunieron igualmente a pintores y escri-

tores, pero también relacionaron su trabajo, y lo justificaron, en función de posiciones generales sobre el inconsciente, lo irracional y la actividad onírica.

Es evidente que éstos son, todavía, grupos de trabajo, por lo general del tipo 2), con un manifiesto, un periódico y exposiciones comunes, pero se ha producido también algún tipo de cambio en sus relaciones sociales, y esto puede comprenderse mejor con el segundo tipo de análisis, el de las relaciones declaradas y reales con todos los que no formaban parte del grupo.

Relaciones externas

De forma provisional podemos clasificar los tipos de relaciones externas en las formas culturales de la siguiente manera:

a) *de especialización*, como en los casos en que se apoya o promueve un trabajo en un medio o rama particular de un arte, y en algunas circunstancias un estilo particular;
b) *alternativas*, como en los casos en que se aportan medios alternativos para la producción, exposición o publicación de algunos tipos de obras, cuando se considera que las instituciones existentes las excluyen o tienden a excluirlas;
c) *de oposición*, cuando los casos representados por b) se convierten en una oposición activa frente a las instituciones establecidas, o, de una manera más general, frente a las condiciones dentro de las cuales existen.

Un ejemplo de a) en su expresión más simple es la Society of Painter-Etchers and Engravers inglesa, de 1880, y con algunas salvedades los English Ruralists [Ruralistas Ingleses] contemporáneos. Los ejemplos de b) van desde el New English Art Club, de 1885, a la Société des Artistes Indépendants [Sociedad de Artistas Independientes], de 1884. Estos casos son particularmente numerosos. Como ejemplos de c) podemos citar a los *Futuristas*, los *Dadaístas* y los *Surrealistas*.

Existen muchos problemas complejos de interpretación, en casos específicos, dentro de estos términos generales. Sin embargo, es de la mayor importancia hacer estas distinciones dentro de lo que normalmente es o bien una categoría no analizada —la asociación cultural libre— o en el mejor de los casos un espectro indiscriminado.

Así, por ejemplo, sólo los grupos *de especialización* encajan con facilidad en la conocida categoría de una sociedad abierta

o plural. Estos grupos pueden ser descritos con propiedad en términos de asociación libre dentro de una diversidad cultural generalmente aceptada, aunque debe señalarse que incluso aquí, en muchos casos, son las iniciativas las que establecen la diversidad, en lugar de ser ésta la que está preparada para ellas, y que, en los casos de ramas particulares de un mismo arte, las iniciativas comportan con frecuencia un conflicto local importante.

Los grupos alternativos auténticos van más allá, puesto que su crítica a las instituciones establecidas disponibles, por lo común en el mismo tipo general de actividad cultural, es al menos implícita, y con frecuencia, como en los casos típicos de las secesiones, explícita y directa. Si bien el nuevo grupo puede quedar satisfecho con el establecimiento de una infraestructura alternativa, que le da una presencia e identidad públicas, su diferenciación de los grupos de oposición es suficientemente clara. Sin embargo, ha sucedido con frecuencia que los ataques de la opinión establecida contra dichos grupos alternativos, los han llevado hacia una oposición consciente distinta de la disidencia consciente o del planteamiento de una alternativa consciente.

Sin embargo, incluso en estos casos, existe una importante diferencia con respecto a los grupos plenamente oposicionales, que comienzan característicamente con ataques a las formas artísticas predominantes y a las instituciones culturales, y a menudo con ataques ulteriores a las condiciones generales que en su opinión las sustentan.

No existe una relación claramente regular, en esta gama de formaciones, entre los tipos de organización interna y los tipos de relación externa. Con frecuencia sucede que los grupos de especialización pertenecen al tipo 1), de afiliación formal, pero también los ha habido de los tipos 2) y 3). Muchos grupos alternativos y de oposición han pertenecido al tipo 2), si bien existen casos tempranos del tipo 1) y algunos posteriores del tipo 3). Pero, por otro lado, el problema de la relación entre las modalidades internas y externas no puede considerarse sólo en este nivel formal. Debe reinsertarse dentro del marco del cambio histórico y del carácter del orden social general.

4. *Fracciones, disidentes y rebeldes*

Desde mediados del siglo XIX parece existir un muy marcado crecimiento de todo tipo de formación cultural independiente. La proliferación de grupos independientes de especialización puede explicarse, en gran medida, en función de dos tipos de desarrollo relacionados entre sí: primero, la creciente organización y especialización del mercado, incluyendo su énfasis en la división del trabajo; segundo, el crecimiento de una idea liberal de la sociedad y de su cultura, con la correspondiente expectativa o tolerancia de los diversos tipos de obra. La formación de grupos de especialización, por ramos, estilos o tendencias, sirvió tanto para organizar y regular las relaciones de mercado como para presentar un cuerpo de obras a la opinión pública. Con frecuencia, por supuesto, éstas no fueron más que formas diferentes de las mismas relaciones generales, si bien las últimas no pueden ser reducidas a las primeras, en todos o incluso en la mayoría de los casos.

Es evidente que los grupos alternativos y los de oposición deben algo, quizá mucho, a las mismas condiciones generales. Pero las tensiones y los conflictos (a menudo graves), tan evidentes en la formación de los mismos, nos impiden basar nuestras explicaciones en términos liberales y de mercado. Debemos resaltar, en primer lugar, una generalización y un desarrollo crecientes de la idea de que la práctica y los valores del arte son despreciados por los valores dominantes de la sociedad «moderna», o deben ser diferenciados de ellos, o se consideran superiores u hostiles a los mismos. Esta gama de ideas es compleja y su historia social también lo es. Sus bases sociales incluyen: 1) la crisis que para muchos artistas supuso la transición del patronazgo al mercado; 2) la crisis creada en algunas artes por la transición del trabajo manual a la producción con máquinas (véase más adelante el capítulo 4); 3) las crisis en el seno del patronazgo y del mercado, en un período de conflictos sociales intensos y generalizados; 4) la adhesión de ciertos grupos a un orden social pre-capitalista y/o pre-democrático en el cual se habían otorgado privilegios a algunas artes dentro de un contexto general de privilegio; 5) la adhesión de otros grupos a la democratización del orden social, como parte del proceso de libe-

ración general y de enriquecimiento humano al cual podrían contribuir las artes si se les permitía; 6) una oposición más general, con frecuencia superpuesta e incluso aparentemente unificadora de estos diversos puntos de vista políticos, a las prácticas y valores de una civilización «comercial» y «mecánica» de los cuales se podían diferenciar las prácticas y los valores de las artes.

El período en el que estas ideas se iban generalizando, a partir de finales del siglo XVIII, es también el período en que se intenta establecer una distinción entre «civilización» («externa») y «cultura» («interna» o «humana»). Es además el período en el que se generalizan los significados modernos de «las artes» y «del artista», como términos que denotan algo más que prácticas y practicantes específicos, y que ahora incluyen fundamentalmente concepciones sobre valores generales (y también, con frecuencia, alternativos o de oposición).

Las formaciones independientes, alternativas y de oposición, están directamente relacionadas con este complejo proceso y conjunto de ideas. Sin embargo, la posibilidad de establecer realmente formaciones independientes efectivas, dependía obviamente de las condiciones sociales generales. Esta es la razón de que, a pesar de que las ideas se iban generalizando desde finales del siglo XVIII, las formaciones alternativas y de oposición efectivas sólo se hicieron habituales en la segunda mitad del siglo XIX y aumentaron notablemente hacia finales de siglo.

Un factor que influyó en este desarrollo, dentro de algunas sociedades determinadas, fue el cambio en la estructura interna de las clases dominantes. Dentro de las sociedades aristocráticas y mercantiles, los conflictos sobre estilos y tendencias, así como las tensiones y conflictos económicos y sociales más generales en la práctica de las artes, con frecuencia se resolvían, o se podía intentar resolverlos, cambiando de patrón, de tipo de patrón o de intermediario. Por supuesto, esta situación continuó en las primeras condiciones de mercado. Pero en las nuevas circunstancias de instituciones artísticas establecidas, fundamentalmente en relación con un mercado de las artes ya establecido, el movimiento hacia formaciones asociativas independientes era inevitable. Los frecuentes problemas de imposición o privilegio de ciertos estilos y tendencias, de métodos de selección y publicidad, y de ventajas tanto comerciales como generales, podían en algunos casos (la mayor parte de las veces sin éxito) ser negociados individualmente; pero eran mucho más fácilmente nego-

ciables por medio de las asociaciones, lo cual constituía ya una tendencia básica generalizada en la mayor parte de las demás actividades sociales. Sin embargo, las nuevas formaciones no fueron siempre, y en muchos casos en lo más mínimo, de carácter defensivo. Y esto, a su vez, dependía de la aparición, dentro del propio orden social dominante, de grupos de apoyo reales o potenciales. Y es en este punto, en relación crítica con algunos de los grupos independientes, que debemos introducir el concepto de *fracción de clase.*

Fracciones de clase

Algunos ejemplos servirán para aclarar este concepto inherentemente difícil. Podemos examinar tres importantes formaciones culturales inglesas: Godwin y su círculo, a fines del siglo XVIII; la Hermandad Prerrafaelista, a mediados del siglo XIX; y el Grupo Bloomsbury a comienzos del siglo XX.

Recordemos, en primer lugar, que una clase social no es siempre, en modo alguno, culturalmente monolítica. En este aspecto, como en otros muchos, los grupos específicos, dentro de una clase, pueden crecer o disminuir en importancia de acuerdo con el desarrollo general de la clase y de la sociedad. Además, grupos dentro de una misma clase, pueden tener afiliaciones alternativas (heredadas o desarrolladas) culturales, a menudo religiosas, que no son características de la clase considerada como un todo. Por otra parte, en cualquier clase establecida, existen procesos de diferenciación interna, con frecuencia por tipos de trabajo. A partir de todas estas situaciones, se pueden dar posibles bases alternativas para la existencia de variaciones en la producción cultural. Existe, además, una base para dichas variaciones en las relaciones cambiantes que se producen entre una clase específica y otras clases.

Godwin y su círculo

Lo que ahora se describe comúnmente, en la historia cultural inglesa, como «William Godwin y su círculo» es un ejemplo particularmente interesante en sí mismo y en tanto que problema en el análisis de las formaciones. Su título familiar indica ya algo semejante a una «escuela», centrada en las ideas de un escritor. Esto no es disparatado, pues en la década de 1790 ha-

bía «godwinianos» conscientes y la obra más conocida de Godwin, *Political Justice,* ejercía una influencia amplia y directa.

Sin embargo, pronto resulta evidente que debemos considerar al propio Godwin dentro de una formación social mucho más amplia y general, lo que puede definirse directamente de dos maneras: primero, como el ala radical de la disidencia religiosa inglesa, que avanza hacia el racionalismo; segundo, como un grupo político radical, preocupado por la reforma parlamentaria, la expansión de la educación y la eliminación de obstáculos que dificultan la libertad de pensamiento intelectual. Esta formación general es muy notoria a partir de la década de 1770, y está directamente conectada con los elementos más progresistas de la burguesía industrial, con sus adhesiones a la libre investigación y a una ciencia racional.

Así, dentro de la burguesía entendida como un todo encontramos una formación particular que a) va creciendo en importancia y b) tiene afiliaciones intelectuales y religiosas diferenciadas. Esta amplia formación pasó más adelante por una crisis particular, en sus relaciones internas pero especialmente en las relaciones externas con otras clases y con el orden social dominante, en el contexto histórico específico de las respuestas provocadas por la Revolución Francesa. Los defensores más entusiastas de la revolución, y los que abogaban por cambios políticos similares en Inglaterra, fundamentalmente se encontraban en este grupo. Sin embargo, lo que previamente había sido una tendencia alternativa dentro del orden social general, y en algunos aspectos una tendencia central dentro del ascenso de la burguesía industrial, era ahora, en esta crisis, desviado hacia una tendencia de oposición. Sus argumentos políticos explícitos no sólo chocaban con argumentos opuestos, sino también con la represión directa del Estado, que culminaría en 1794. Dentro de esta crisis de una formación social más amplia, la formación cultural particular del círculo formado alrededor de Godwin llegó a ser significativa.

Como formación cultural pertenecía al tipo 3), aunque existían superposiciones de afiliación a sociedades políticas, dentro de la formación amplia (por ejemplo, la Revolution Society). Pero, si bien su gama de actividades e intereses era amplia, su identidad cultural puede definirse mejor de una forma cultural específica, que constituía, de hecho, un nuevo tipo de novela. Los principios intelectuales que eran comunes a la formación social amplia —la indagación intelectual abierta y racional, el desarrollo

de la moralidad a través de la educación, la oposición a la opresión y a las leyes arbitrarias— fueron específicamente incorporados a novelas que integraban las vidas individuales y las circunstancias sociales y morales por medio de una nueva integración formal del «personaje» y la «trama», partiendo del presupuesto fundamental de que el personaje y la acción surgen conjuntamente de las circunstancias y sólo pueden ser alterados mediante su alteración general. Los ejemplos principales de esta novelística son: *A Simple Story*, de Elizabeth Inchbald (1791); *Anna St Ives*, de Thomas Holcroft (1792), y *Things as They Are (Caleb Williams)*, de Godwin (1794); y a ellas podemos asociar la novela inconclusa de Mary Wollstonecraft *The Wrongs of Woman* (1798).

La formación cultural, en este nivel, es todavía alternativa, pero en la crisis de aquellos años se vio implicada necesariamente en actividades políticas, con consecuencias directas y peligrosas, y, al mismo tiempo, en superposición con lo que, en un período diferente, podrían considerarse como tipos separados de práctica. Tal como señalara Godwin acertadamente en 1794, «se podría demostrar que el humilde novelista es constructivamente un traidor». En efecto, esta crisis entra directamente en la forma, como una crisis de los principios subyacentes a la formación, en los dos finales (radicalmente diferentes) de la novela de Godwin *Things as They Are*, de los cuales el último, escrito en el momento de mayor peligro, marca la transición hacia una forma nueva y más subjetiva. Así, la formación alternativa, arrastrada a la oposición por los prejuicios y la represión, se convirtió de nuevo en alternativa, por medio de una adaptación y un cambio internos.

Godwin y su círculo, después de este cambio (1794-1797), tuvieron una importancia cultural sustancialmente diferente. Godwin quedó relativamente aislado, aunque continuó influyendo en una nueva formación, la que se constituyó alrededor de Shelley, que se casaría con la hija de Godwin y Mary Wollstonecraft. Pero los autores de *Queen Mab* y de *Frankenstein*, entre 1810 y 1820, pertenecen a una formación distinta y diferenciada.

La Hermandad Prerrafaelista

La Hermandad Prerrafaelista es a primera vista un tipo de formación mucho más simple. Fundada por tres jóvenes pintores en 1848, publicó un periódico (*The Germ*, 1850) y proclamó

unos principios artísticos comunes: el rechazo de las convenciones académicas y la adhesión a la «observación atenta de la inagotable naturaleza». Como sucede con frecuencia en estos casos, se había conformado un estilo distintivo durante los primeros estadios de la evolución de cada pintor, pero cuando alcanzaron su pleno desarrollo ya habían tomado caminos divergentes. Sin embargo, durante el período más significativo se estableció de forma diferenciada un conjunto de actitudes compartidas respecto de la pintura y de la poesía, y a través de ellas respecto de cuestiones culturales más generales.

En contraste con Godwin y su círculo, que surgieron a partir de una formación general amplia y en ascenso, y en un principio sin relaciones críticas con su propia clase, los prerrafaelistas, que en su mayoría pertenecían a familias de la burguesía comercial, se encontraban en oposición consciente a las principales tendencias culturales de su clase, a pesar de que finalmente se pueda considerar que las articulaban y expresaban. En efecto, hallaron, en su mayoría, patrones entre la burguesía comercial (por lo general, de provincias), para los cuales su naturalismo era aceptable. Sin embargo, este naturalismo estaba mezclado, desde el principio, con un «medievalismo» manifiesto: una adhesión a cierto tipo de belleza romántico y decorativo, que era también —y al final muy explícitamente— una crítica a la fealdad de la civilización comercial e industrial del siglo XIX. En ese momento fueron, inevitablemente, disidentes de su clase y, en cierto sentido, se rebelaron contra ella, pero de una forma especializada, por cuanto hallaban en las artes de la pintura y de la poesía una *alternativa* al orden social y cultural dominante. Junto a este sentido de una alternativa especializada, se dio un cierto conjunto de actitudes morales y sociales alternativas, mucho más abiertas y distendidas («bohemias») que las normas de su clase.

Si bien las primeras obras de los prerrafaelistas fueron muy criticadas por la opinión establecida, llegaron a convertirse, en su mayoría, en los pintores establecidos de la generación inmediatamente posterior. Esto sucede con frecuencia, aunque no invariablemente, en estas formaciones. En este caso, se trataba, probablemente, de una burguesía comercial todavía en ascenso, que aún no había encontrado su estilo artístico. Sin embargo, si bien esto puede ser verdad en términos generales, había otros elementos en la posición original, que implicaban una oposición más global a los modos comerciales y junto a esta posición, una serie de acti-

tudes respecto al trabajo manual y a la práctica de las artes y los oficios. Esto puede observarse de manera especialmente notoria en William Morris, que comenzó bajo la influencia del grupo y en gran parte de su práctica permaneció claramente dentro de su formación cultural, y que, sin embargo, en un período posterior (la década de 1880) desarrolló la disidencia frente a la civilización comercial hasta convertirla en una oposición directa a todo el orden capitalista. Para entonces, sin embargo, existía un vínculo con otras formaciones, fundamentalmente políticas (socialistas), en el contexto bastante diferente de la situación social de los años 80, y los aspectos específicos de la formación prerrafaelista, a pesar de su influencia, quedaron muy atrás.

Bloomsbury

Godwin y su círculo habían surgido de una tendencia relativamente amplia dentro de la ascendente burguesía industrial, pero posteriormente, como formación específica, fueron forzados a la crisis —a una disidencia lindante con la rebelión— dentro de una crisis general del orden social, que a su vez estaba todavía dirigido políticamente por otra clase, la aristocracia terrateniente dominante. Los prerrafaelistas eran una formación especializada con relaciones ambiguas y eventualmente alternativas con una burguesía comercial en ascenso: disidentes pero, en algunos niveles, representativos de sus intenciones culturales (decorativas) todavía en formación. La última fase, alrededor de Morris, pertenece a un momento diferente del orden social, definido fundamentalmente por las relaciones con una clase obrera más organizada. La formación cultural que conocemos como Bloomsbury es muy diferente de las dos anteriores. En particular, esta formación es la que nos permite definir el difícil concepto de fracción.

«Bloomsbury» es claramente una formación del tipo 3). Efectivamente, sus miembros negaban con frecuencia pertenecer a ningún «grupo»; eran, decían, fundamentalmente amigos, con algunas conexiones familiares, que encontraron alguna definición (y el nombre del grupo) a partir del distrito de Londres donde vivían un número de ellos. No hay por qué negar esos elementos de su propia autodescripción; en verdad, es importante reconocer que algunas formaciones culturales se dan exactamente de esa manera. Sin embargo, no es necesario estudiar demasiado el grupo Bloomsbury, en tanto que grupo activo, para encontrar en él algunos de

los rasgos más fundamentales de una auténtica formación cultural.

Así, por ejemplo, la mayoría de sus miembros provenían de familias administrativas y profesionales, y crecieron dentro del recién regularizado (reformado) sistema educativo de la escuela «pública» y la universidad. Sus miembros dirigentes (Woolf, Keynes, Strachey) se conocieron en Cambridge. Los sectores profesionales y administrativos de la clase dominante en aquel momento (a su vez una fusión de la alta burguesía y de la aristocracia terrateniente) habían adquirido una importancia creciente en el nuevo orden social de la Inglaterra liberal e imperialista; en efecto, el sistema educacional había sido reformado, en los niveles superiores, principalmente para su producción. Los intereses culturales de este sector general, definidos por tipos específicos de logros *educativos*, podían distinguirse con claridad de los de los sectores directamente industriales y comerciales de la misma clase dominante. Así pues, eran una fracción de la clase dominante tanto en el sentido de que pertenecían integralmente a ella, sirviendo directamente al orden social dominante, como en el sentido de que eran una división coherente de la misma, definida por los valores de una educación superior específica: la posesión de una cultura general, en lugar de una cultura meramente nacional y de clase; y la práctica de habilidades específicas intelectuales y profesionales. Es significativo, e irónico, que sus sucesores del siglo XX los definieran como una «*aristocracia* intelectual».

Bloomsbury fue una formación dentro de esta fracción. Era genuinamente disidente, por dos razones. Primero, expresaba sus valores en una forma más absoluta. Insistía en una total apertura del pensamiento intelectual y en una completa tolerancia relacionada con ella. Por lo tanto, se encontraba en oposición a lo que consideraba como estupidez, incompetencia y prejuicios de los que realmente detentaban el poder económico y político. Segundo, se basaba en una paradoja y la expresaba: que la reforma educacional había sido principalmente para los hombres; las mujeres estaban todavía relativamente excluidas. Las muchachas de estas mismas familias —incluidas en la formación por relaciones directas— compartían los mismos intereses pero estaban, en su mayoría, fuera del sistema formativo inmediato.

De ese modo Bloomsbury llegó a criticar el orden dominante en un amplio espectro de asuntos: por su militarismo; por su colonialismo represor; por su incontrolado capitalismo; por sus desigualdades sexuales; por su rigidez en las costumbres; por

sus hipocresías; por su indiferencia hacia las artes. La concepción de un orden más civilizado incluía al mismo tiempo la eliminación de restricciones injustificadas y la gestión racional del necesario marco político y económico de la vida. Una vez cumplidas estas condiciones, de forma general, o por el momento a nivel local, las personas podrían vivir como individuos libres y tolerantes, encontrando sus valores más profundos en los tipos consiguientes de diversidad e intimidad humanas. Así, el extremo subjetivismo de, por ejemplo, las novelas de Virginia Woolf, pertenece a la misma formación que el intervencionismo económico de Keynes, que quería no sólo preservar el sistema económico racionalizándolo, sino hacerlo de tal forma que, dentro de la estabilidad lograda, los procesos reales de la vida civilizada pudieran proseguir sin perturbaciones.

En el curso de su obra, que ellos característicamente, en los términos de su sector, no consideraban como colectiva sino como una serie de contribuciones de *especialistas*, se entrecruzaban y superponían con otros grupos y con otras clases. Así ocurrió, especialmente, en su crítica del capitalismo incontrolado y del colonialismo, y junto con los fabianos, tuvieron una influencia importante en la evolución del Partido Laborista de la clase obrera hacia un tipo específico de socialdemocracia. En su crítica real al viejo orden, también fueron, con frecuencia, aislados y ridiculizados. Sin embargo, siguieron siendo, práctica y culturalmente, una formación fraccional, y esto puede comprobarse con la ventaja del análisis retrospectivo, puesto que ahora resulta evidente que expresaban al mismo tiempo los valores más elevados de la tradición burguesa y la necesaria próxima fase de un orden social y cultural burgués.

Formaciones simples y complejas

Son evidentes, pues, las complejidades de cualquier análisis específico de las formaciones culturales. Estos breves ejemplos han sido expuestos, de forma esquemática, para señalar algunos procedimientos posibles. A las consideraciones ya aducidas —formas de relaciones internas y externas— podemos añadir una distinción, evidente entre los prerrafaelistas por un lado y los god-

winianos y los bloomsburianos por otro, entre formaciones relativamente simples y relativamente complejas, en función del área —la agrupación real de prácticas— que la formación representa.

En este sentido, Bloomsbury, con su combinación de escritura, pintura, filosofía, teoría política y economía, es una formación particularmente compleja, en el nivel de la práctica, en comparación con los pintores y poetas prerrafaelistas. Esto afecta tanto a los modos internos como externos de organización. De manera característica, la organización interna de Bloomsbury, más allá de su status como grupo de amigos y vecinos y de sus reuniones para la lectura de trabajos, era una editorial privada, pero posteriormente de ámbito general (la Hogarth Press), que publicaba sobre todos los temas de su interés.

Por otra parte, podemos observar que las relaciones externas de tales formaciones, como entre los godwinianos y el grupo Bloomsbury, por ejemplo, no son sólo un asunto de *intenciones* definidas internamente, sino también de las relaciones reales y posibles de todo el orden social. Así, cuando consideramos las semejanzas, con frecuencia notables, entre los principios de los godwinianos y del grupo Bloomsbury, y las relaciones externas que los mismos implicaban —un grupo racional y tolerante deseoso de extender la razón y la tolerancia, mediante reformas radicales si era necesario— descubrimos también que no podemos permanecer en ese nivel, puesto que las relaciones externas reales estaban también determinadas *por otros.* Los godwinianos no sólo eran históricamente anteriores, y por lo tanto más expuestos, eran también el elemento avanzado de una clase en ascenso pero aún no dominante, a diferencia del status del grupo Bloomsbury como fracción de la clase dominante. El hecho de que los godwinianos fueran reprimidos políticamente fue una consecuencia de estas relaciones generales de clase, así como de la severidad de la crisis histórica. En un nivel diferente y crucial, encontramos que los godwinianos apenas eran capaces de mantenerse, a nivel financiero, como disidentes. En la práctica, dependían del mercado general. En el caso del grupo Bloomsbury, los cambios en el orden general, y en particular, el establecimiento de un sólido sector de empleados profesionales e intelectuales, hicieron que la supervivencia independiente fuera mucho más accesible.

Formaciones nacionales y «paranacionales»

Los ejemplos dados hasta aquí se refieren a desarrollos dentro de un solo orden social nacional. Estas formaciones nacionales han seguido siendo importantes, pero en el siglo XX se ha producido un marcado desarrollo de ciertos tipos de formación cultural «internacional», o mejor dicho «paranacional». A mediados del siglo XX esto puede relacionarse claramente con la instauración de un mercado mundial efectivo en algunos sectores del arte, la música y la literatura, y con el correspondiente (pero no siempre dependiente) sentido de culturas efectivas más amplias («literaturas europeas», «música occidental», «arte del siglo XX»). La sociología de estos desarrollos se encuentra en un nivel diferente y mucho más amplio que la de las formaciones culturales. Sin embargo, estos desarrollos más amplios fueron en cierta forma precedidos por un nuevo e importante tipo de formación cultural que debe distinguirse de los grupos nacionales, lo que podemos observar más fácilmente en el desarrollo del concepto de «vanguardia».

Que yo sepa, todavía no se ha emprendido un análisis social completo de los movimientos de vanguardia y muchos de los factores relevantes aún no han sido establecidos empíricamente. Pero una observación general de diversos movimientos de vanguardia entre la década de 1890 y la de 1920 nos permite proponer algunas hipótesis que pueden ser confirmadas por la investigación. Primera: los movimientos de vanguardia tienen, típicamente, una base metropolitana (con la precisión de que «metropolitano» debe distinguirse de las definiciones de «urbano» y de «capital nacional», siendo sus factores clave la relativa autonomía [especialmente cultural] y el grado de internacionalización, este último relacionado con frecuencia con el imperialismo). Segunda: quienes contribuyeron a los movimientos de vanguardia eran en gran parte inmigrantes a esas metrópolis, provenientes no sólo de regiones nacionales periféricas, sino de otras y más pequeñas culturas nacionales, consideradas con frecuencia en aquel momento como culturalmente provincianas en relación con la metrópoli (por ejemplo, la típica figura de Apollinaire —nacido Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzki— y el papel que jugaría en París). Tercera: algunos factores en la cultura de vanguardia, y en particular la ruptura consciente con los estilos «tradicionales», deben ser analizados no sólo en términos formales, sino también dentro de la sociología de los encuentros y asociaciones metropolitanas entre

inmigrantes que no comparten otra lengua común que la de la metrópoli y cuyos otros sistemas de signos heredados (incluyendo los visuales) se han vuelto lejanos o irrelevantes. Este sería un factor detectable en las innovaciones observadas frecuentemente en las actitudes hacia el lenguaje y hacia la significación visual heredada de los objetos. Cuarta: las formaciones de vanguardia, desarrollando estilos específicos y distanciados dentro de las metrópolis, reflejan y conforman al mismo tiempo tipos de conciencia y de práctica que adquieren una importancia creciente para un orden social que a su vez se desarrolla en las direcciones de una significación metropolitana e internacional, más allá del Estado-nación y de sus provincias, y de una movilidad cultural correspondiente elevada (véanse las relaciones entre el París de 1890-1930 y el Nueva York de 1940-1970). Quinta: las condiciones sociales internas de una metrópoli, donde se combinan al mismo tiempo la concentración metropolitana de la riqueza y el pluralismo interno de sus funciones metropolitano-inmigrantes, crean unas condiciones básicas especialmente favorables para los grupos disidentes.

Todavía no sabemos si la investigación confirmaría estas hipótesis sobre el carácter de algunas formaciones culturales específicas paranacionales del siglo XX, aunque sabemos que aportan una base inicial para la consideración del carácter contradictorio de la historia de los movimientos de vanguardia: por una parte, representan agudas e incluso violentas rupturas con las prácticas tradicionales heredadas (son una disidencia o una revuelta más que una vanguardia en sentido literal); y, sin embargo, se convierten (por vías diferenciables de los importantes factores de su difusión y explotación comercial) en la cultura dominante del período metropolitano y paranacional subsiguiente.

Formaciones, historia e individuos

Estos breves ejemplos deberían mostrar al mismo tiempo las posibilidades y los límites del análisis de las formaciones culturales. Los límites son particularmente evidentes. No se puede dar cuenta plena de ninguna formación o tipo de formación específicos sin ampliar la descripción y el análisis al contexto histórico general, en el cual todo el orden social y todas sus clases y formaciones pueden ser adecuadamente considerados. Todo lo que

puede hacer el análisis formacional es plantear preguntas sociológicas a dicha historia general y, en ocasiones, a partir de tales preguntas, sugerir nuevas áreas para una investigación pormenorizada.

Por otra parte, no es posible dar plena cuenta de una formación sin considerar las diferencias individuales en el interior de la misma. Podemos observar que las formaciones de los tipos más modernos se originan en momentos de transición y de intersección dentro de una historia social compleja, pero los individuos que al mismo tiempo componen las formaciones y son conformados por ellas adoptan además una gama compleja de posiciones, intereses e influencias diversos, algunos de los cuales son resueltos (aunque sólo sea temporalmente) por las formaciones, mientras que otros permanecen como diferencias internas, como tensiones y a menudo como base de subsiguientes divergencias, rupturas, divisiones e intentos de nuevas formaciones.

Por tanto, ningún análisis sociológico de las formaciones puede reemplazar ni a la historia general ni a los estudios individuales más específicos. Sin embargo, es un tipo de análisis todavía indispensable, puesto que normalmente existe un vacío muy grande entre, por un lado, la historia general y la historia general de artes específicas relacionadas con ella, y, por otro, los estudios individuales. En consecuencia, aprender a analizar la naturaleza y la diversidad de las formaciones culturales —en estrecha asociación, como se argumentará más tarde, con el análisis de las formas culturales— es lo que nos permitirá avanzar hacia una comprensión más adecuada de los procesos sociales directos de la producción cultural.

4. Medios de producción

Hemos estado analizando las instituciones y las formaciones sociales de producción cultural, en sus diversas formas manifiestas. Sin embargo, es evidente que existe otro tipo de historia social de la producción cultural, en su sentido más general, que resulta fundamental para elaborar su sociología.

La invención y el desarrollo de los medios materiales de producción cultural constituye un capítulo destacable de la historia humana, y sin embargo, su importancia es generalmente subestimada en comparación con la invención y el desarrollo de las que son percibidas más fácilmente como formas de producción material, en la comida, las herramientas, el refugio y los servicios. En efecto, una posición ideológica usual señala esta última área como «material», en contraste con lo «cultural» o, en términos más corrientes, lo «artístico» o lo «espiritual».

Sin embargo, no es necesario asimilar de forma injustificada

la práctica cultural con el área de la satisfacción de las necesidades humanas básicas para darnos cuenta de que, sean cuales fueren los objetivos culturales a los que pueda servir, sus medios de producción son indiscutiblemente materiales. En efecto, en lugar de comenzar a partir del engañoso contraste entre lo «material» y lo «cultural», debemos definir dos áreas de análisis: en primer lugar, las relaciones entre los medios materiales y las formas sociales en las que se utilizan (esto es, por supuesto, un problema general del análisis social, pero la discusión queda limitada, aquí, a los medios y a las formas culturales); y, en segundo lugar, las relaciones entre estos medios materiales y formas sociales, y las formas (artísticas) específicas que constituyen una producción cultural manifiesta (éstas se considerarán en capítulos sucesivos).

Podemos hacer, en primer lugar, una importante distinción general, de efectos sociales y sociológicos continuados, entre: 1) la clase de medios materiales que depende total o fundamentalmente de los recursos físicos inherentes y constituidos; y 2) una segunda clase que depende total o fundamentalmente del uso o la transformación de objetos y fuerzas materiales no-humanas. Ninguna historia del arte puede escribirse sin prestar plena atención a ambos. Las artes de la poesía oral, la canción y la danza son ejemplos obvios del primer caso, mientras que la pintura y la escultura son ejemplos del segundo. Y lo interesante es que cualquiera que sea la prioridad exacta (que tal vez nunca pueda ser determinada), cada una de estas clases de medios aparece muy temprano en la cultura humana. Por otra parte, cada una de ellas ha conservado su importancia: no es una simple cuestión de estadios sucesivos.

Se dice con frecuencia, de manera convincente, que los seres humanos entraron en relaciones sociales a medida que fueron usando o transformando el mundo material no-humano. Pero esto no debiera llevar nunca aparejada la implicación (habitual en algunas ramas de la teoría) de que a través del uso y desarrollo de los recursos físicos inherentes y constituidos no se crearon relaciones sociales. Ambas formas de desarrollo son ya evidentes en un estadio evolutivo, y tanto en éste como en el desarrollo social posterior más consciente, los procesos analíticamente separables son, por lo general, inextricables en la práctica. Sin embargo, puesto que las relaciones sociales, y en particular los cambios en las relaciones sociales, son a menudo más evidentes en los casos de desarrollo en la utilización o transformación de objetos y fuer-

zas materiales no-humanos, vale la pena subrayar el manifiesto carácter social del otro tipo de desarrollo.

El desarrollo de los recursos inherentes

La adquisición del lenguaje, en cualquier sentido pleno, se sitúa en la compleja transición desde lo evolutivo a lo social. El desarrollo de la «comunicación no verbal» heredada, propia de la especie (posturas, gestos, expresiones faciales) hacia formas culturales y variaciones de estas posibilidades básicas se sitúa también dentro de la misma compleja transición. Pero incluso si el estadio «social» se desplaza (tendenciosamente) hasta el momento en que estos recursos desarrollados se pueden considerar como «ya» existentes, es imposible no prestar atención a la extraordinaria historia social de la institución de sistemas para su posterior desarrollo cultural.

La danza, el canto y el habla

Nos encontramos, por ejemplo, con el asombroso desarrollo de todas las formas de danza, que abarcan un espectro que va desde las complejas formas tradicionales hasta el prolongado adiestramiento profesional. El mismo notable desarrollo se advierte en los modos de utilizar la voz humana para el canto y para ciertas formas de habla específicamente formales. Podemos observar una transición familiar desde un adiestramiento relativamente general en estas habilidades altamente valoradas, hasta diversos grados de especialización y profesionalización en sociedades más complejas; pero algunas de estas formas de especialización parecen ser extraordinariamente tempranas y, además, no es probable que existan sociedades en las que no se intente un adiestramiento relativamente general en alguna de las formas de estas habilidades básicas.

Esta relativa generalidad del desarrollo de este tipo de recursos es de gran importancia sociológica, en contraste con el mucho más desigual y con frecuencia especializado y exclusivo desarrollo de las formas de producción cultural que dependen del uso o la transformación de los recursos no-humanos. En las sociedades complejas existe una desigualdad significativa y con frecuencia

decisiva, a medida que los sistemas de adiestramiento de esos recursos inherentes y constituidos se vuelve más profesional y eficiente. Pero (y en mayor medida mientras persisten los elementos de adiestramiento más general) ciertas conexiones, o potenciales conexiones, humanas y sociales de crucial importancia están todavía presentes en los recursos compartidos de los cuales son desarrollos. Por consiguiente, no es sorprendente que la danza y el canto, en sus formas más generales, hayan sido, y sigan siendo, tanto en las sociedades complejas como en las simples, las prácticas culturales más extendidas y populares.

Usos de los medios no-humanos

Es cuando nos volvemos hacia las prácticas basadas (total o parcialmente) en la utilización o transformación de objetos y fuerzas materiales no-humanos que las relaciones sociales se tornan mucho más complejas y variables. Podemos comenzar con una distinción preliminar de tipos de estas prácticas, de la forma siguiente:

1) *combinación* del uso de objetos externos con el uso de recursos físicos inherentes, cubriendo una gama que va desde el uso de pintura, máscaras y disfraces en la danza, hasta el uso de máscaras, disfraces y decorados en la representación dramática;
2) *desarrollo de instrumentos* para nuevos tipos de representación e interpretación, especialmente evidente en el caso de los instrumentos musicales;
3) selección, transformación y producción de *objetos separables*, que adquieren así una significación cultural, como ocurre en el uso de la arcilla, los metales, la piedra y los pigmentos para la escultura y la pintura;
4) desarrollo de *sistemas materiales separables de significación*, creados para la significación cultural, apreciable especialmente en la escritura;
5) desarrollo de *complejos sistemas técnicos de amplificación, propagación y reproducción*, que posibilitan nuevas formas de presentación de todos los tipos precedentes, pero también

nuevos tipos de presentación de prácticas que, por lo demás, están todavía basados en la utilización de recursos inherentes y constituidos.

En materia de relaciones sociales, los tres primeros tipos descritos son relativamente continuos con los que se basan en los recursos inherentes, mientras que los dos últimos introducen problemas sustancialmente nuevos de relación.

Problemas de acceso

Existe habitualmente cierta generalidad de acceso a, por lo menos, algunas de las técnicas incluidas en los tres primeros tipos. Cuando esto sucede, la relación entre alguna de las formas de adiestramiento general y el adiestramiento especializado altamente desarrollado, no es necesariamente más difícil que en la relación comparable en el adiestramiento de los recursos físicos inherentes. Por otra parte, a medida que la cultura se vuelve más rica y compleja con la incorporación de muchas más técnicas artísticas desarrolladas hasta un alto grado de especialización, la distancia social de muchas de las prácticas se hace mayor, y se crea un conjunto prácticamente inevitable, si bien siempre complejo, de divisiones entre los participantes y los espectadores de las diversas artes. Estas importantes divisiones afectan la naturaleza de las culturas modernas, hasta tal punto que las relaciones sociales entre los artistas y («sus») espectadores o «públicos» pueden parecernos las únicas a tener en cuenta.

Sin embargo, en primer lugar, dicho resultado de la especialización, que representa una división general asumida entre quienes crean y ejecutan y quienes meramente reciben, no es significativamente mayor en este nivel de las técnicas materiales que en el nivel de los sistemas de adiestramiento de los recursos inherentes. Además, en segundo lugar, mientras existan conexiones entre, al menos, alguna forma de adiestramiento general elemental y las formas avanzadas de adiestramiento profesional, y mientras el acceso a esas formas avanzadas, para aquellos que lo deseen, permanezca todavía relativamente abierto, la forma de división entre «artistas» y «público» no tiene por qué ser necesariamente perjudicial; en la práctica, es con frecuencia un intercambio serio y voluntario entre los profesionales y quienes se interesan por el más alto desarrollo de estas habilidades. El caso muy diferente en el que existe una división generalizada entre «creadores» y

«espectadores», puede en parte estar influido por estas relaciones, pero no se genera o se confirma totalmente en ellas. En efecto, es sólo, o al menos principalmente, en el desarrollo de las técnicas materiales de los tipos cuarto y quinto que lo que en un principio no es mucho más que una especialización relativamente abierta y una atención diversificada se transforma en un conjunto conformador e incluso determinante de relaciones sociales *divisorias*.

Existe una serie de razones para que esto suceda. Durante algunos siglos la primera razón parecía simple, aunque se ha visto seriamente complicada a partir de los más recientes desarrollos técnicos. Si se contempla alguna forma de danza muy evolucionada, o una representación dramática muy elaborada, o se escucha una música muy desarrollada, o se mira una escultura o pintura igualmente desarrolladas, se dispone por lo menos de una forma dada de acceso a cada una de estas artes. Al menos, se puede ver o escuchar, lo cual ha sido parte de un desarrollo físico normal. Y, por consiguiente, aunque en grados variables, se pueden ver o escuchar formas específicas de obras artísticas: con relativa facilidad si son formas específicas de la propia cultura; con más dificultad y a veces con dificultad absoluta, si son formas de otra cultura, particularmente alejada, o si la propia cultura está profundamente dividida y estas formas provienen de un área que resulta foránea.

A través de todos estos diversos grados de acceso, existe todavía, activa en estas técnicas, cierta conexión con los recursos inherentes. A muchos de nosotros, por ejemplo, nos ha sido posible apreciar la danza de culturas muy diferentes y la escultura, el tallado y la pintura no sólo de culturas diferentes sino también de otras épocas, a menudo muy remotas. La conexión con los recursos inherentes, con frecuencia profundizada por lo que quizá sean cualidades perceptuales y rítmicas compartidas en nuestra especie, nos ofrece al menos cierto grado de acceso relativamente no mediatizado. La especialización cultural, que también está presente en grados diversos de dificultad en estas formas especialmente físicas, constituye por lo general un problema mayor al menos en ciertos tipos de música, en los que se han producido algunas divergencias muy radicales en los sistemas e instrumentos. Pero, una vez más, en un área sorprendentemente amplia, y en particular en la canción y en los instrumentos más simples, es posible alcanzar cierto grado de acceso relativamente no mediatizado, constituyendo un factor importante la existencia de algu-

nos recursos rítmicos compartidos, posiblemente, por toda la especie. El drama, inevitablemente, resulta más especializado culturalmente por el lenguaje, pero en muchos de sus otros elementos de movimiento y escena es amplia e inherentemente accesible, como resulta obvio en el mimo y era muy evidente en el cine mudo.

La escritura

El objetivo de estos ejemplos no es el de subestimar las dificultades de las relaciones sociales y del acceso cultural en estos tipos de técnica cultural, sino mostrar, por contraste, las diferencias cualitativas cuando enfrentamos sistemas materiales como la escritura. Pues si bien la escritura comparte, en un último estadio, todas las dificultades mencionadas —de grados de familiaridad con formas específicas, y de los efectos de la especialización cultural, como ocurre muy especialmente en el lenguaje— también tiene, en cuanto técnica, un status radicalmente diferente desde el principio. Así, mientras cualquier persona en el mundo, con unos recursos físicos normales, puede mirar una danza o contemplar una escultura o escuchar música, casi el cuarenta por ciento de los actuales habitantes del mundo no puede establecer todavía ningún contacto con una hoja escrita, y en períodos anteriores este porcentaje era mucho mayor. La escritura, como técnica cultural, depende por completo de formas de adiestramiento especializado, no sólo (como llegó a ser común en otras técnicas) para los productores, sino también, y de forma crucial, para los receptores. En vez de ser un desarrollo de una facultad inherente o generalmente accesible, es una técnica especializada totalmente dependiente de un adiestramiento específico. Por lo tanto, no es sorprendente que durante un período muy prolongado, los problemas más difíciles en las relaciones sociales de las prácticas culturales giraran en torno a la cuestión de la alfabetización.

Las relaciones sociales en la escritura

Las formas más tempranas de la escritura fueron desarrolladas por grupos muy limitados de especialistas (por lo general oficiales), a quienes les estaba reservada esta tarea; más tarde se extendieron algo más, gracias al constante desarrollo de las ciudades y al intercambio mercantil. El problema cultural general no era agudo en esta etapa, pues la escritura era fundamentalmente una

técnica de administración, de registro y de contratación. Fue en la etapa siguiente, cuando la escritura pasó a ocuparse, en una proporción cada vez mayor, de los asuntos legales, del aprendizaje, de la religión y de la historia, anteriormente transmitidos de forma oral, que las muy marcadas divisiones culturales, ya socialmente presentes en las sociedades sin escritura, se volvieron, por así decirlo, técnicamente estabilizadas.

En el extraordinario desarrollo posterior de todos estos usos, e incluso mientras algunas otras relaciones sociales estaban cambiando, esta forma de estratificación de acceso se fue haciendo cada vez más importante. De manera creciente también, la «literatura» oral de las sociedades que no conocían la escritura, o la conocían sólo de forma marginal, fue, a través de muchas y complejas etapas, transferida a esta nueva técnica material y adicionalmente desarrollada gracias a ella. La escritura pasó de ser 1) una función de apoyo y registro, en las sociedades en las cuales la tradición y la composición oral eran todavía predominantes, pasando por 2) una etapa en la que a esta función se añadió la composición escrita para su interpretación oral y 3) una etapa posterior en la que la composición era adicionalmente escrita sólo para ser leída, hasta 4) la etapa más reciente y conocida en la que la mayor parte o virtualmente todas las composiciones eran escritas para ser leídas en silencio, y la escritura, por esta razón, se generalizó finalmente como «literatura».

Las grandes ventajas de la escritura, con su enorme expansión de nuevas formas posibles de continuidad y acceso, se han visto contrarrestadas, en todos los sentidos, por las desventajas radicales que supone su inherente especialización de la facultad de recepción. Sólo en los últimos ciento cincuenta años, en todas las culturas, una mayoría de personas ha tenido al menos un acceso mínimo a esta técnica que ya, durante dos milenios, había sido portadora de una gran parte de la cultura humana. Las consecuencias de esta larga (y en muchos lugares persistente) división cultural han sido muy grandes, y la confusión de los desarrollos surgidos a partir de ella, en las sociedades que por fin se están convirtiendo en alfabetas, todavía se siente entre nosotros.

Amplificación, propagación y reproducción

Pero en este momento, y de forma decisiva, las técnicas del quinto tipo de práctica se vuelven importantes e incluso deter-

minantes. Existen siempre limitaciones internas en cualquier tipo de sistemas significantes de notación o visual-simbólicos, puesto que los mismos dependen de la posesión absoluta o relativamente compleja de la información sistemática pertinente (tanto social como técnica). Pero mientras los objetos que encarnan estos sistemas son ellos mismos fijos e individuales, existe una correspondencia (con frecuencia de un tipo de casta) entre las limitaciones sistemáticas internas y las relaciones sociales internas (con frecuencia jerárquicas).

Reproducción de imágenes

Las nuevas técnicas de reproducción y circulación deliberada son, por tanto, de gran importancia sociológica. En sus más tempranos ejemplos, como en el caso de los sellos, las monedas y las medallas, estaban directamente conectadas con la expansión del comercio y con la expansión política del imperio. La imagen visual simbólica y reproducible se convirtió en un modo de definir un área social de crédito o de poder. En el caso del imperio político, la producción y reproducción decisivas de un área de poder se realizaba por supuesto por otros medios (militares y políticos), aunque en el nivel de la reproducción, el uso de las imágenes reproducibles de autoridad llegó a ser muy importante y ha seguido siéndolo. En el caso del comercio en expansión, la imagen reproducible como moneda de un país (con frecuencia impresa en un material de valor intrínseco) se tornó decisiva en la reproducción de las relaciones de intercambio y fue también un factor dominante en la producción de nuevos tipos de comercio. En ambos casos, la imagen reproducible era todavía fundamentalmente una función de las relaciones políticas o económicas.

Fue en el campo de los objetos religiosos y de culto, de los objetos decorativos y utilitarios decorados, y de lo que finalmente puede caracterizarse como obras de arte en un sentido moderno, donde la técnica de reproducción se convirtió en un modo cultural de capital importancia. La técnica dominante era el vaciado y podemos encontrarla, desde los primeros tiempos, en una amplia gama. Fue un factor fundamental en la propagación de los cultos y de las religiones, desde la estatuilla votiva a la imagen de un dios. También fue muy evidente su utilización político-cultural, como en los bustos-retrato de los reyes y de los emperadores. Muchos, quizá la mayoría de estos objetos, son considerados ahora

como «obras de arte», de forma correcta en un sentido, por su esmerada elaboración, pero en otro sentido engañosamente, puesto que su función esencial, especialmente en esta área de reproducción y circulación deliberadas, era evidentemente religiosa o ideológica. Lo que con propiedad puede denominarse arte es todavía, en la mayoría de los casos, un elemento inherente e inseparable de algún otro propósito.

Reproducción gráfica

Esto sigue ocurriendo en el próximo y decisivo estadio técnico, el de la reproducción gráfica. En el siglo IV a.C., en Atenas, era posible comprar manuscritos reproducidos a mano por copistas a un precio relativamente bajo, y los *scriptoria* en los cuales se hacían estas copias —existe en Plinio el Joven una referencia a una edición de mil copias— siguieron siendo importantes a lo largo del imperio romano y en el medioevo. Sin embargo, las técnicas de reproducción de imágenes gráficas —las ilustraciones—, se desarrollaron muy lentamente. La ilustración reproducible por grabado en madera, e incluso las letras de madera para imprimir, hicieron su primera aparición en China, pero en Europa hay que esperar al siglo XIV para que el papel (traído por los árabes a finales del siglo XII, cuando el material tradicional de pergamino empezó a escasear) comenzara a utilizarse de forma generalizada en la nueva tecnología de la xilografía; los diseños para telas tallados en madera se convirtieron en ilustraciones rápidamente reproducibles. Existía entonces un inmenso comercio de cuadros religiosos y morales de este tipo reproducido, con frecuencia hechos en serie e impresos literalmente por millones. Posteriormente, en el siglo XV, el vaciado de metal se combinó con el perfeccionamiento de los tipos de imprenta y de tintas para hacer posible la impresión de textos, y ello permitió acceder, al fin, a toda la gama de reproducciones gráficas rápidas y precisas.

Efectos sociales de los sistemas de reproducción

Los efectos sociales de este complejo de cambios técnicos han sido diversos. Por un lado, es evidente que las técnicas de repro-

ducción física eran todavía empleadas, en gran medida, en el marco de los modos de reproducción social y cultural general. Esto es particularmente observable en la enorme producción de estampas de Cristo y de los santos y en la frecuente impresión de biblias, salterios e indulgencias. Pero, en lo que a impresión se refiere, se dan casos de superposición, tales como calendarios, almanaques y gramáticas, y pronto, de forma decisiva, la impresión y circulación de todo un cuerpo de textos literarios clásicos, de otras formas (introducidas y reintroducidas) de pensamiento y aprendizaje, y más tarde, por fin, de textos recientemente producidos.

Resulta, pues, evidente que la reproducción social y cultural en estas tecnologías, aun en sus niveles más bajos, está significativamente más diversificada que en la fase de prerreproducción. Esto afectó radicalmente la posición del escritor, del estudioso y del artista como productores. Los cambios corresponden, de hecho, a los estadios de superposición y posteriormente de transición entre las relaciones de patronazgo y las de mercado. Lo que se había logrado técnica y socialmente no sólo era la ampliación de la distribución, sino también la movilidad inherente de los objetos culturales, de importancia crucial para las relaciones regulares de mercado. Es interesante que fuera en el mismo período de la producción en gran escala de estampas sagradas en papel, cuando el lienzo (móvil) comenzó a reemplazar al fresco pintado sobre la pared, como la base material más común para la pintura.

Con esta diversidad, distribución ampliada y movilidad, advinieron nuevas formas y oportunidades de independencia cultural y artística; o, por decirlo más exactamente, las formas de dependencia directa, dentro de la reproducción cultural y social relativamente monopolistas, fueron modificadas y en algunas ocasiones reemplazadas por formas de dependencia más variable respecto de modos más diversos de esta reproducción, y dentro de esta diversidad se dieron algunas importantes innovaciones.

Las relaciones entre producción y reproducción social y cultural

La indicación teórica más importante que se deduce de esta serie compleja de cambios es la de los *grados variables de simetría* entre la producción cultural y la reproducción social y cultural general. A efectos prácticos podemos considerar estas relaciones

en los primeros modos de producción como totalmente simétricas. Existe efectivamente una paridad completa entre los propósitos de la producción cultural y esta reproducción cultural y social más general. Pero en algunos de los estadios tempranos de la reproducción técnica de la producción cultural, como en el caso obvio de los imperios políticos y la consiguiente imposición de sistemas religiosos, comienzan a aparecer elementos de asimetría en las relaciones entre la cultura dominante y la subordinada. En los órdenes sociales masivamente reproductivos de los períodos feudal y medieval, estos elementos son todavía evidentes, y en ocasiones pueden percibirse con claridad como asimetrías de clase.

Asimetrías

Sin embargo, es en el nuevo período de reproducción física, ampliamente accesible, de artefactos culturales, dentro de unas relaciones sociales ya diversificadas, cuando comienzan a aparecer asimetrías de un tipo más complejo que las de dominación y subordinación. Muchas de las relaciones dominantes son todavía, por supuesto, básicamente simétricas, como en el caso de la producción de estampas y textos religiosos. En efecto, en algunos aspectos, las nuevas tecnologías de reproducción estandarizada y ampliamente distribuida hicieron que ciertas formas de reproducción social y cultural fueran mucho más eficaces, en un amplio espectro, y, bajo modos que pueden diferenciarse de la dominación y la subordinación directas. Pero especialmente en la imprenta —en la literatura y el aprendizaje, aunque también en los textos científicos, en los cuales la ilustración reproducible con exactitud desempeñaba un papel fundamental— se produjo pronto una asimetría evidente entre las formas heredadas y relativamente rígidas de reproducción social y cultural y esta nueva producción y distribución cultural, móvil y diversa. Muchos de los problemas más importantes de las relaciones sociales de la cultura tienen su origen en la aparición de esta asimetría efectiva, aunque siempre variable.

Tres tipos de asimetría

Esta condición general de asimetría puede examinarse en tres áreas principales de tensión, conflicto y lucha, dentro de las cuales la asimetría constituye siempre un elemento fundamental. Estas áreas son: 1) la organización de las licencias, la censura y demás formas similares de control, y la lucha contra ellas; 2) la organización del mercado, tanto en su aspecto de área de intercambio cuyos objetivos, en materia de expansión y ganancia, pueden estar con frecuencia en conflicto con las autoridades políticas y culturales dominantes, como en su aspecto de mecanismo para las mercancías en este campo especialmente sensible, en el cual los cálculos inherentes de ganancias y escala podían suscitar tensiones con otras concepciones del arte y, en un nivel diferente, imponer sus propias formas nuevas de control comercial; y 3) las relaciones desiguales y cambiantes entre una cultura «popular» heredada (fundamentalmente oral) y siempre en alguna medida recuperada y las formas nuevas de producción y reproducción estandarizada y cada vez más centralizada.

1) El control y sus límites

La lucha por la libertad de expresión, al igual que la creación de medios para controlarla, son, por supuesto, muy antiguas. Los principios difíciles y con frecuencia contradictorios de esta antigua confrontación fueron ya memorablemente expresados en la versión de Platón de la *Apología* de Sócrates y, en un sentido diferente, en su *República*. La condena y prohibición de libros por la Iglesia medieval nos ofrece también una historia instructiva. Pero los cambios en los medios de producción, y especialmente en la imprenta, condujeron a formas nuevas de control, que ponían el énfasis más en la prevención que en el castigo: un reflejo directo de las nuevas condiciones de una reproducción rápida y extendida. En la Iglesia, por una bula papal de 1487, se instauró la censura previa y a partir de 1559 se creó el Indice. En Inglaterra, desde 1531, se estableció bajo la autoridad seglar un sistema de licencias con censura previa; algunas formas de este sistema perduraron hasta 1695. La lucha contra tales controles fue larga y dura, y, por ejemplo, hasta mediados del siglo XX no

fue abolida en Inglaterra, donde la lucha había comenzado pronto y con relativo éxito, la última forma general de este tipo de control, en el teatro.

2) Estado y mercado

Pero el factor crucial de la asimetría, que había estado presente desde el comienzo en factores tales como la movilidad y la reproducción barata y rápida (con frecuencia secreta), se hizo cada vez más evidente con el pleno desarrollo del mercado. Se libraron batallas cruciales respecto a los periódicos, con un nuevo arsenal de controles legales y (muy significativamente) fiscales (timbres obligatorios), pero finalmente prevalecieron la propia fuerza del mercado y el crecimiento de la opinión liberal. En sus últimos estadios, el conflicto se centró alrededor de dos puntos: a) la información oficial, que en las modernas condiciones revestía un interés político directo para el Estado; y b) la obscenidad, que característicamente sólo se convirtió en un asunto clave de legislación en el siglo XIX, con el desarrollo de un mercado popular efectivo.

A través de todas estas fases, aunque por supuesto de formas diversas, podemos ver la compleja asimetría entre las antiguas instituciones establecidas de reproducción cultural y social (la Iglesia y el Estado) y las nuevas fuerzas e instituciones del mercado y de la independencia profesional y cultural. Si bien los conflictos adquirieron mayor relevancia en la producción cultural directa, fueron más complejos y más generales en la crucial área formativa de la educación, en la que los controles directos de las instituciones establecidas de reproducción resultaron más fáciles de mantener, en gran parte porque la influencia de las fuerzas del mercado tuvo una importancia mucho menor y el único factor importante de asimetría fue la exigencia (siempre en la práctica más débil) de independencia profesional y cultural.

La asimetría entre el mercado y las instituciones oficiales de reproducción cambió de carácter a medida que el mercado se universalizó, especialmente en los medios más recientes de producción y reproducción, en particular el cine y la televisión. Hoy en día es muy común escuchar quejas de las instituciones establecidas, que todavía reclaman cierta influencia (ahora por lo común se le llama «responsabilidad») en la reproducción social y cultural general, contra el carácter de producción cultural dominada por

el mercado, generalmente calificada como «sexo-y-violencia».

Nos encontramos ahora con una curiosidad teórica. Las versiones marxistas elementales sobre la reproducción cultural y social eluden con frecuencia el análisis del mercado burgués, refiriéndolo al «aparato ideológico» de dicho Estado. Sin embargo, es evidente que existe un conflicto importante y sostenido, respecto de algunos hechos culturales de crucial importancia, entre el Estado en su forma más simple (como en la legislación sobre obscenidad o sobre información oficial) o el «aparato» en su forma más compleja (como en las campañas religiosas o educativas contra el «sexo-y-violencia» o contra el «materialismo»), y las operaciones lucrativas reales del mercado capitalista. Estos conflictos son una evidencia de la forma moderna más significativa de asimetría.

Relaciones sociales de asimetría

Lo expuesto anteriormente resulta todavía más claro cuando examinamos las relaciones sociales básicas subyacentes a esta asimetría. Es imposible, por ejemplo, tomar en sentido literal las relaciones implícitas entre el Estado, las instituciones culturales establecidas y el mercado, pues la producción cultural, respecto de la cual se emiten quejas, proviene en su mayor parte de instituciones centrales de mercado, que el Estado existe para proteger y apoyar en todos los demás aspectos (e incluso, en la práctica, en este mismo), e incluso en algunos casos, de instituciones en las que el propio Estado delega. Esta complejidad no debe reducirse a simple hipocresía, aunque, por supuesto, sea cierto en alguna medida. La complejidad básica es consecuencia de la asimetría, que en estas condiciones se muestra como una contradicción profundamente asentada entre la reproducción de las relaciones de mercado (tanto directamente, dentro del mercado, como indirectamente, dentro del Estado y las funciones educativas), y las consecuencias de dicha reproducción en áreas tan sensibles, y tal vez cruciales, como la moralidad pública, el respeto a la autoridad y la delincuencia.

En los últimos veinte años, en las áreas nuevas y decisivamente extendidas de reproducción física (especialmente la televisión, y el disco y la cassette en la música popular), esta profunda contradicción ha sido especialmente aguda. Los siguientes factores de interacción: 1) un mercado reciente y efectivo entre los jóvenes;

2) algunas iniciativas culturalmente eficaces de la juventud, muchas de las cuales fueron rápidamente absorbidas por el mercado; 3) una renuencia más general por parte del mercado, en condiciones de gran competencia, a observar los límites y las presiones de la reproducción cultural establecida; y 4) la alarma del Estado y de otras instituciones establecidas ante las fuentes y las consecuencias de dicha producción cultural, se han combinado para producir una notable situación de asimetría. Un libro marxista, una guía del anarquista, los ataques a la institución familiar, las canciones que ensalzan las drogas ilegales, las películas y obras para televisión que exaltan la violencia física o muestran el delito como una acción justificable o provechosa, pueden llegar a ser, y efectivamente son, cualesquiera que sean sus fuentes culturales, mercancías que producen una ganancia en un mercado dentro de un Estado y una cultura que oficialmente (y sin duda alguna, dentro de los términos de su insoluble contradicción, a decir verdad) desaprueban o se oponen a todas estas actividades. Las antiguas pero continuadas tensiones entre la autoridad cultural y la independencia cultural, se han transformado a partir de las relaciones sociales cada vez más dominantes de los nuevos medios de producción y reproducción.

Libertad y control en el mercado. En muchas de estas fases, y en algunas todavía hoy mismo, el mercado ha jugado un papel objetivamente liberador contra las antiguas formas centralizadas de dominación cultural. Este papel todavía es subrayado, en muchos casos de forma justificada, por los portavoces de las relaciones de mercado. Sin embargo, considerar sólo ese aspecto sería simplificar la historia hasta el punto de dar una imagen equivocada, pues dentro de las relaciones de mercado se han evidenciado dos nuevos tipos de control, que en algunos casos llegan a constituir verdadera dominación.

En primer lugar, se da el hecho de que cuando la obra se ha convertido en una mercancía, producida para ser vendida con un beneficio, los cálculos internos de tal producción de mercado conducen directamente a nuevas formas de control cultural y especialmente de selección cultural. Nos hemos acostumbrado tanto a las relaciones de mercado que puede parecer simplemente banal observar que los tipos de obras que *producen pérdidas* son, en la producción de mercado, reducidas o abandonadas por completo, mientras que las que proporcionan ganancias experimentan

una expansión. Estos efectos pueden ser interpretados como resultado de la elección del público, y con frecuencia así ocurre. Pero el proceso real es más complicado, puesto que la producción que proporciona beneficios no sólo es una cuestión del número de compradores, sino también —y en algunas artes esto es determinante— una cuestión de costos reales de producción, aplicados correctamente. De modo que, además del proceso general en el cual el mercado registra las preferencias del público, que a su vez determinan la selección o el abandono de los distintos tipos de producción, existe una presión evidente, *en o antes* de la producción, para reducir los costos: ya sea mejorando los medios técnicos de reproducción, alterando la naturaleza del producto o ejerciendo una presión para que adquiera otras formas.

En segundo lugar, es en este punto donde los modos comerciales manifiestos de control y selección se convierten, de hecho, en modos culturales. Esto resulta particularmente evidente en los últimos estadios del mercado, cuando las relaciones relativamente simples de la producción especulativa han sido acompañadas y en algunas áreas reemplazadas por operaciones planificadas de *marketing* en las que determinados tipos de obras son decididamente promocionadas, por supuesto con el corolario de que los demás son abandonados a su propia suerte. Este efecto se ha notado especialmente, por razones obvias, en las formas de producción más altamente capitalizadas. Es la verdadera historia del moderno periódico popular, del cine comercial, de la industria discográfica, de la reproducción de obras de arte y, cada vez más, del libro de bolsillo. Las obras producidas en cada una de estas áreas son preseleccionadas para su producción en masa y aunque con frecuencia el procedimiento todavía puede fracasar, el efecto general que se produce es el de un mercado relativamente formado, dentro del cual la elección del comprador —fundamento original del mercado— ha sido desplazada, para operar, en su mayoría, dentro de una gama ya seleccionada.

Esto ocurre, en diversos grados, en los diferentes medios de comunicación. El cine y los periódicos populares son los ejemplos contemporáneos más extremos, pero cierto grado de alteración de las relaciones sociales es evidente en todos ellos. En una planificación sofisticada de mercado pueden seleccionarse ciertos tipos de obras en un estadio tan temprano, sobre la base de unos pocos ejemplos o de alguna demanda calculada o proyectada, que, a partir de ese estadio, la producción ya no se origina en el produc-

tor básico, sino que le es encargada. Esto puede resultar en un cambio relativamente rápido de las modas culturales, a medida que un proyecto de este tipo sucede a otro, y esta área de innovación relativamente rápida —con frecuencia de tipo menor— ha sido importante a finales del siglo XX, como una función directa de la expansión y del aumento de la tasa de circulación interna del propio mercado. La diferencia entre esta innovación y los procesos de innovación cultural y artística más normales es —siempre en términos de grado y con frecuencia de clase— una cuestión de orígenes. En su forma más típica, esta nueva forma de innovación es, al menos originalmente, una *función de «marketing»*, y esto contrasta radicalmente con otros tipos de innovación, que, gobernados por propósitos culturales internos, se encuentran con frecuencia en los límites mismos del mercado o totalmente fuera de él.

Por otra parte, el contraste entre la obra originada por el mercado y la originada por el productor no puede elevarse a términos absolutos, una vez que se han generalizado las condiciones de mercado, pues los productores con frecuencia *interiorizan* las relaciones conocidas o posibles del mercado, y esto representa un proceso realmente muy complejo que abarca desde la producción obvia para el mercado pero que, aun así, es la obra que el productor «siempre había querido realizar», pasando por todos los compromisos posibles entre la demanda del mercado y las intenciones del productor, hasta aquellos casos en que se aceptan las determinaciones prácticas del mercado pero la obra original es, con todo, sustancialmente realizada.

Por otra parte, los movimientos del mercado no pueden separarse nunca de los movimientos más generales en las relaciones culturales y sociales. La aparición de nuevas clases sociales, nuevos grupos cronológicos y nuevas minorías en el mercado cultural efectivo, es normalmente consecuencia de un cambio social mucho más general al que el mercado debe adaptarse. La interacción de estos cambios más generales con los complejos procesos de la producción cultural interna conduce claramente a muy diversos resultados. Pero éstos, en última instancia, deben catalogarse como *complicaciones* del proceso de mercado y no como factores que lo suplantan.

Excluir del mercado cualquier forma de producción cultural, mediante nuevas formas de patronazgo o financiación pública, es una decisión deliberada que produce sus propios efectos, en oca-

siones de preservación y aislamiento. De manera característica, además, es marginal, por más importantes y esenciales que sean las artes implicadas (como ocurre ahora con la poesía, la ópera, el ballet y con una proporción cada vez mayor de música orquestal y de teatro). Un nuevo principio de selección, entre «lo subvencionado» y lo «comercial», produce efectos de asimetría mucho más allá de las simples diferencias económicas. La defensa de las subvenciones, para suplantar al mercado o proteger contra él, se hace, de forma característica, en función de las artes heredadas y de sus formas. La innovación, como con frecuencia ocurre en el propio mercado, es contemplada fundamentalmente en el marco de estas formas heredadas.

Pues ciertamente, a pesar de que el mercado es siempre sensible a las innovaciones, y en parte de su producción debe promoverlas, la mayor parte de la producción del mercado está sólidamente basada en formas conocidas y variantes menores de las mismas. Considerado con frecuencia como inquieto y creador por sus innegables innovaciones, el mercado es, sin embargo, por naturaleza, profundamente reproductor tanto de la demanda conocida («el gusto del público» como algo cristalizado) como de las prioridades conocidas (generalmente, la compatibilidad de la obra con los medios y determinantes técnicos, económicos y, en última instancia, sociales de sus tipos de producción). En el nivel más profundo esto constituye su simetría con el orden social dentro del cual opera, y el tipo de producción «no integrada en el mercado» o «subvencionada» es con frecuencia un aspecto de esta simetría, en el sentido de que por medio de la selección de algunos tipos de obras para su exención parcial del mercado —tipos evaluados dentro de la distribución de preferencias en el marco de un orden social heredado y una clase social dominante— protege en cierto sentido el mercado frente a otros tipos de desafío social y cultural.

Pero esta relación, marcada por varias formas de cooperación y de interacción y por un movimiento en ambos sentidos entre el área de «mercado» y la «subvencionada» es, no obstante, siempre precaria, pues apenas cabe duda alguna de que es el área dominante, el mercado, la que determina, o concede y resta importancia a los tipos prevalecientes de producción, con lo que aparecen las siguientes asimetrías familiares: 1) entre la noción de una «cultura elevada» necesaria y las presiones del mercado sobre su continuada viabilidad; y 2) entre la noción de cultura

plural («liberal») y la verdadera selección, en un mercado guiado por las ganancias, de lo que puede ser distribuido con facilidad o incluso, en algunas áreas, simplemente ofrecido. Estas asimetrías son continuamente negociadas y renegociadas, pero es significativo que parezcan haberse asentado, en nuestra propia época, a lo largo, fundamentalmente, de una línea divisoria entre los medios más antiguos y los más nuevos de producción, de tal manera que el mercado domina en las nuevas tecnologías de reproducción y la subvención resulta más evidente en las formas «vivas» más antiguas. Y este resultado no es sorprendente, puesto que las conexiones históricas entre las nuevas tecnologías de reproducción y el dominio cultural de las relaciones de mercado son particularmente evidentes.

3) *Cultura reproducida y popular*

A continuación, debemos analizar una tercera área de asimetría, directamente conectada con los cambios cualitativos en los medios de producción cultural. Lo que se dice generalmente acerca de la invención de la imprenta es que favoreció en gran medida la expansión de una cultura previamente minoritaria y la convirtió, por fin, en una cultura de mayorías. Sin embargo, es aquí donde debemos distinguir con la mayor claridad entre una invención técnica y una tecnología, y posteriormente entre una tecnología y sus relaciones sociales reales o posibles.

Con la invención de la escritura, se da ya una asimetría básica entre el uso de este poderoso nuevo medio de comunicación y la condición de simple miembro de una sociedad. Esta asimetría se acentúa a medida que aumenta la importancia de la escritura, pero la habilidad para leer crece mucho más lentamente. Las relaciones entre una cultura todavía predominantemente oral y este creciente e importante sector en su «interior» son, pues, particularmente complejas y pronto se alcanza un punto en el que existe una diferencia cualitativa entre el área oral, que todos comparten pero a la cual la mayoría se encuentra confinada, y el área alfabetizada, que adquiere una importancia cultural creciente pero es al mismo tiempo minoritaria y dominante.

Técnicas y tecnologías. El punto en el cual se alcanza esta relación crítica varía ampliamente en diferentes sociedades, pero en todas partes se pone de manifiesto la distinción fundamental

entre una invención técnica, una tecnología y las relaciones sociales dentro de las cuales pueden únicamente operar las tecnologías. Así pues, la tecnología de la escritura no consiste sólo en la serie de inventos —unos caracteres, un alfabeto y los materiales para su producción— que inician el proceso, sino también en el modo de distribución de la obra así producida. Y el modo mismo de distribución no es solamente técnico —copia de manuscritos y más tarde impresión—, sino que depende también de una tecnología más amplia, determinada básicamente por las relaciones sociales, en las que se produce la habilidad misma para leer, que constituye la verdadera esencia de la distribución. La invención de la imprenta, un estadio tecnológico clave en la tecnología de la distribución, tuvo notables y tempranos efectos por cuanto hizo que la distribución técnica fuera mucho más fácil pero en condiciones de distribución social relativamente inalteradas. Además, al aumentar decisivamente la importancia de la cultura escrita, dio lugar a un nuevo tipo de estratificación, en la cual declinó la importancia, tanto cultural como social, de la cultura mayoritaria, todavía oral.

Gran parte del subsiguiente desarrollo de la alfabetización, y la extensión finalmente generalizada de material impreso, pueden en cierto sentido calificarse únicamente como «expansión». Cuantitativamente esto es cierto, pero la especialización cultural de la capacidad para leer y escribir y, por lo tanto, del verdadero potencial de la invención y de la tecnología, conducen a jerarquías internas significativas. La creación cultural más seria y el conocimiento social más autorizado eran los reproducidos «en letra impresa». El acceso a la alfabetización fue determinado y dirigido por instituciones formadas sobre estos presupuestos. La «corrección», incluso cuando se trataba de hablar la lengua nativa, fue determinada de manera similar. La relativa posición social y el dominio relativo de esta habilidad fueron regularmente asociados. De esta forma, la naturaleza cualitativa de la expansión fue, en gran medida, controlada y no representó nunca una extensión meramente neutral.

Las jerarquías internas del sistema de la imprenta eran por supuesto muy coherentes con las jerarquías sociales de orden más general. De lo contrario, no hubieran podido ser tan efectivas. Las propiedades de influencia, regularización y estandarización, con frecuencia asignadas a la imprenta como medio de comunicación (aunque muchas de ellas son inherentes a cualquier sistema

de escritura), sólo podían lograr un pleno efecto social si tenían esa amplia coherencia con el desarrollo más general de los procesos sociales y de trabajo, respecto de los cuales, sin embargo, la imprenta no era un simple elemento auxiliar, sino que constituía una de las formas de ese desarrollo. La revolución industrial, entre otras cosas, *produjo* necesariamente la alfabetización general.

Transiciones desde lo oral. Pero lo que resulta especialmente interesante es que el proceso cultural de incluir e incorporar áreas de la cultura oral a las formas impresas es ciertamente muy complejo y en algunos aspectos significativos contradictorio. Existen muchos casos de selección y disolución, y en verdad las luchas respecto a ciertas transiciones socialmente sensibles desde lo oral a lo impreso han continuado en nuestra propia época. También existen muchos testimonios de diversas transformaciones y representaciones ideológicas de formas orales sociales anteriores, como en el caso de las canciones, las baladas, los cuentos y las confesiones. Pero el potencial de la tecnología nunca fue totalmente controlable. No existía una forma de enseñar a un hombre a leer la Biblia —una intención predominante en gran parte de la primera educación— que no lo capacitara al mismo tiempo para leer la prensa radical. Y esta prensa estaba allí para ser leída porque bajo un abanico de presiones, que iba desde la represión abierta hasta los problemas financieros, algunos hombres tomaron la iniciativa de utilizar la tecnología para sus propios propósitos, en oposición a los objetivos sociales dominantes. De muchas maneras, a medida que la tecnología y sus cambiantes relaciones sociales se fueron generalizando, nuevas formas y nuevas áreas de experiencia se abrieron camino en la imprenta. La antigua coherencia de una cultura letrada especializada fue desafiada al mismo tiempo por estas genuinas iniciativas y por la reproducción de un material considerado popular, en obras especulativas y lucrativas que buscaban una expansión concebida no como una cultura cambiante, sino como un nuevo y decisivo mercado.

Modificación del acceso a los nuevos medios de comunicación. Sin embargo, por extendido que fuera, el proceso básico de escribir e imprimir conservó, al menos, algunos elementos de mediación. Después de todo, se trata de un sistema intrínsecamente *notacional* y no de un sistema directo. Y es aquí donde adquiere tanta significación la fase siguiente del desarrollo de los medios

de producción cultural, pues, aunque en formas diversas, las nuevas tecnologías del cine, la radiodifusión, los discos y cassettes, la televisión, los videocassettes y los aparatos de grabación constituyen sistemas de acceso directo, al menos en el sentido en que son culturalmente accesibles dentro del desarrollo social normal, sin ninguna forma de adiestramiento cultural selectivo.

Por supuesto esto no significa que las tecnologías no estén instaladas en sistemas económicos, institucionales y culturales específicos, o que no constituyan sistemas significantes específicos, con sus propias formas internas. Pero en lo que respecta a las relaciones entre una cultura oral generalizada y una cultura letrada privilegiada, el cambio es crucial. En sistemas tan impersonales e incluso más complejos técnicamente que el libro impreso, las relaciones culturales manifiestas tienen esta inmediatez aparente y con frecuencia real. Las modalidades del habla por más calificadas que sean, y en verdad hasta las plenamente coloquiales, se transforman en normas públicas que contrastan acusadamente con el período de las normas públicas impresas. La grabación de una conferencia es significativamente diferente de un reportaje escrito impreso sobre lo que se dijo. En los medios de comunicación que son también visuales, una gama de recursos —la apariencia física y los medios eficaces de comunicación no verbal— se añade cuando menos a las formas escritas o grabadas, y el efecto es con frecuencia más que una simple adición; es un cambio de dimensión que parece restablecer la *presencia*, de la cual se habían apartado los sistemas escritos, en favor de las ventajas del registro y la perdurabilidad.

Es verdad que los nuevos sistemas, en mayor medida de lo que están dispuestos a reconocer, derivan sus formas y materiales de la acumulación de materiales escritos y de algunas jerarquías específicas de la imprenta, que son todavía generalmente coherentes con el orden social de los nuevos sistemas en cuanto instituciones. Sin embargo, aun reconociendo este hecho, lo cierto es que el equilibrio de fuerzas entre la persistente cultura oral general y la cultura selectiva transmitida técnicamente ha sido, al menos en algunos aspectos, alterada y con él la naturaleza de la asimetría entre las instituciones de producción cultural y las instituciones más amplias de reproducción cultural y social general. Para explorar lo anterior más concienzudamente debemos tomar en consideración los cambios en las relaciones sociales de la producción cultural que aparecieron con estas nuevas tecnologías.

Nuevas formas de producción cultural

De la época en que la cultura letrada era privilegiada, hemos derivado un estereotipo de productor cultural individualizado: un *autor*, de forma característica. La asociación original de esta palabra con el sentido de autoridad no es accidental; se concibe al «autor» como una fuente autónoma. Aunque sepamos que los autores trabajan en condiciones sociales y culturales determinadas, seguimos haciendo hincapié en el hecho de la producción *individual*. Y aunque sepamos también que en períodos anteriores, y de una manera especial y persistente en ciertas formas —el drama, la danza y la canción coral—, la producción no era, ni siquiera en este sentido manifiesto, individual, sino que era necesariamente de tipo colectivo, todavía sigue predominando el énfasis en «el productor», «el autor», porque se corresponde de forma muy directa con las condiciones manifiestas de la producción en la escritura y la imprenta, y con ciertas formas orales que directamente las precedieron. El escritor, al igual que el impresor, el escultor, y el compositor, se encuentran, en ese conjunto de relaciones específicas, vinculados de forma directa y manifiesta a la naturaleza de sus medios inmediatos de producción.

Producción en grupo

En aquellas formas que siempre han dependido de la producción en grupo, no sólo existe un contraste con estos usos básicamente individuales de los medios inmediatos de producción, sino también, y con la misma importancia, una serie de relaciones en desarrollo, muchas directamente relacionadas con los cambios en los medios de producción, que equivalen, finalmente, a una nueva distinción cualitativa. Estos cambios, en su aspecto más general, son, en primer lugar, desarrollos sustanciales de la división del trabajo en el interior de los procesos culturales, y, en segundo lugar, formas de división de clases, relacionadas con las divisiones especializadas del proceso y con la propiedad y gestión de los medios de producción desarrollados.

Sabemos demasiado poco acerca de las relaciones sociales internas de algunas de las primeras formas colectivas y cooperativas

como para hablar de ese estadio con alguna certeza. Pero en general podemos decir que la autoridad y la dirección dentro de la producción cultural, o procedían directamente de la organización social integral dentro de la cual se asignaban esas tareas, o bien, como en el caso del drama griego clásico, se adjudicaban en el seno de una organización cívica y se convertían, de hecho, en un proceso de oferta y contratación. La división del trabajo, en este estadio, es fundamentalmente profesional: hay actores, cantantes, músicos, bailarines, escritores. El problema de la coordinación de estas diversas habilidades profesionales se resolvía de diferentes maneras, de las cuales sabemos muy poco simplemente porque, al parecer, no se consolidó ninguna solución general y abstracta. Incluso en una época tan tardía como la del teatro isabelino, en la que encontramos la figura del propietario o del arrendatario en relaciones contractuales o de alquiler de trabajo con una compañía o con individuos, los procesos de control interno de la producción son oscuros. No existe una figura estabilizada que se corresponda con la del productor o director, que no aparece realmente en el teatro hasta fines del siglo XIX. Sin embargo, ésta había sido significativamente precedida por la del actor-empresario, un tipo conocido de solución, en la cual un miembro sobresaliente de uno de los grupos profesionales —el grupo que es o parece ser dominante en un proceso específico— no sólo coordina, sino que también controla. Habían existido casos anteriores de coordinación y control a cargo del dramaturgo o del compositor. Pero también, ya sea como sustitución o como modificación, se dan muchos casos de una práctica coordinación interna ejercida por la *compañía profesional*: una modalidad que ahora intentan de forma más consciente los colectivos culturales contemporáneos.

Coordinación grupal

Lo que a la larga resulta evidente, sin embargo, es que una división mucho más formal y regular del trabajo, basada no sólo en la profesionalización, sino también en la gestión consciente, corresponde a un estadio efectivamente nuevo de los medios de producción, lo que se pone especialmente de manifiesto en el caso del teatro. El «productor», el «director» o el «empresario» surgieron cuando una producción totalmente coordinada, no sólo de la actuación sino de las nuevas técnicas de montaje escénico, incluyendo nuevos tipos de decorados y de iluminación, fue conside-

rada como necesaria y deseable. Las primeras figuras de este tipo fueron todavía actores o escritores, pero esta nueva función creció rápidamente en importancia, hasta que a mediados del siglo XX el director podía considerarse a sí mismo, y a menudo ser considerado por los demás, como la figura central de la producción.

Una nueva división del trabajo

Sin embargo, esto representaba todavía una redistribución de funciones y de autoridad dentro de las compañías profesionales en activo. Los cambios más profundos llegaron únicamente con el desarrollo de las nuevas tecnologías de reproducción, de forma especial en el cine y en la televisión.

En primer lugar, la nueva tecnología requería una especialización profesional mucho más amplia. A los escritores, a los actores, y más tarde a los escenógrafos, se unieron los operadores de cámara, los técnicos de sonido, los editores y toda una serie de personas con habilidades auxiliares. En el nivel técnico más elemental, la función de un director coordinador llegó a ser casi inevitable. Pero además, en segundo lugar, se produjo una posterior división del trabajo en áreas como la instalación, el mantenimiento y algunas formas de operación de la propia tecnología: electricistas, carpinteros y equipo logístico. Puede argumentarse que éstos representan únicamente un desarrollo de formas anteriores de ayuda artesanal, pero la situación general era cualitativamente nueva, porque el trabajo en esta área se hizo indispensable en las tecnologías avanzadas, aunque todavía pudiera dudarse si estos trabajadores formaban realmente parte de la producción cultural. Y aquí es donde quedaron trazadas las líneas de clase, a menudo con disensiones constantes sobre los trabajos que se encuentran en la línea divisoria o cerca de ella.

Imprenta y «escritura»

El caso más representativo es el de los impresores y demás trabajadores «manuales», en la moderna producción de periódicos. Se afirma rotundamente, dentro de los supuestos de clase existentes, que estos trabajadores no tienen ninguna responsabilidad legítima en el contenido de la producción cultural. Los impresores que se niegan a imprimir un determinado artículo o noticia en un periódico son denunciados como saboteadores y como una

amenaza a la libertad de prensa. Lo que se ha producido, por tanto, es una división de clases, estable y organizada, dentro de la producción cultural. A un lado de la división se encuentran los que «escriben», al otro los que «imprimen». El primero de los procesos está considerado como producción cultural, el último como meramente instrumental.

Resulta irónico observar cómo los términos de esta división son renegociados, a medida que una tecnología más nueva, como la composición por ordenador, hace la división técnica innecesaria y redundante. Sin embargo, con independencia de lo que suceda a los procesos específicos, una condición general continuada de la moderna tecnología cultural es que requiere formas sociales de producción, y, sin embargo, a pesar de esto, bajo condiciones económicas específicas, impone una división del trabajo no sólo profesional sino también de clase.

La propiedad

Las condiciones económicas específicas son un factor decisivo adicional en las nuevas tecnologías de reproducción. Un tipo de artista individual puede ser propietario de sus medios inmediatos de producción, pero lo normal es que entre en contacto con otros, a través del mercado u otro tipo de relaciones, en el proceso de distribución. Una compañía profesional, en circunstancias favorables, puede tener la propiedad o el arrendamiento de sus medios inmediatos de producción, y tratar de forma relativamente directa con el público, mientras sus medios técnicos sean relativamente simples. Pero en las tecnologías avanzadas, hasta llegar a nuestra propia época, ha resultado prácticamente imposible para las compañías en activo tener un acceso directo a los medios necesarios de producción, y es así como aparece una tercera forma de división del trabajo que bajo condiciones capitalistas se torna estable y regular. Más allá de la especialización profesional, y más allá de la división interna de clases dentro de las formas sociales de la producción cultural, existe esta última forma de control, la propiedad y la gestión, dentro de la cual las otras formas tienen que operar. Cualquier tipo de trabajador productivo y cultural, dentro de los sistemas altamente capitalizados de estas tecnologías avanzadas, se convierte en un empleado de los propietarios o de los gerentes, que no necesitan estar directamente interesados en la producción cultural.

Por supuesto, no se trata tan sólo de una relación económica. Totalmente dependiente de uno u otro tipo de propiedad o control de los medios de producción, el trabajador cultural se encuentra, en estas tecnologías, en un conjunto de relaciones sociales radicalmente diferente de las del productor individual o de las del tipo anterior de compañía, con lo cual las preguntas fundamentales sobre la autonomía y los objetivos culturales se plantean de manera completamente distinta. Por otra parte, las relaciones sociales de este nuevo tipo han pasado, a su vez, por estadios significativos. La situación habitual anterior, caracterizada por la presencia de un propietario capitalista individual, o un propietario familiar, fue reemplazada, dentro de las condiciones de unos mercados más organizados, por diversas formas de organizaciones de cárteles, a una distancia significativamente mayor de los productores inmediatos y que presentan en su organización corporativa interna un estrato nuevo y fundamental de gestión profesional de la producción, que se convierte rápidamente en dominante. Estos cárteles todavía son habituales, bajo diversas formas, pero problemas posteriores de capitalización, *marketing* e integración de la producción han dado lugar a la extendida aparición del conglomerado, dentro del cual la propiedad y el control de los medios de producción cultural se convierten en un sector dentro de una más amplia propiedad y control de un área financiera y productiva (no cultural) mucho más amplia. En efecto, el conglomerado está convirtiéndose en un elemento típico de la producción cultural tecnológicamente avanzada de las economías capitalistas desarrolladas, y su importancia teórica, en este contexto, reside en que es al mismo tiempo dominante en la producción cultural moderna y, sin embargo, en sus formas determinantes, está radicalmente separada de ella: su «objetivo» se encuentra fundamentalmente en otra parte (véase pág. 63).

La transformación consiguiente de la situación del productor cultural, en algunas de las principales formas culturales modernas, es evidentemente de gran importancia. Se trata de un caso familiar de una de las contradicciones básicas del capitalismo moderno, en el cual las formas cada vez más socializadas de producción son definidas y limitadas por formas de propiedad y control adquiridas de manera privada. Existe una contradicción comparable en aquellos otros casos en que la forma de apropiación es directa o indirectamente llevada a cabo por el Estado, y las formas socializadas de producción están en la práctica controladas por una

gestión impuesta. Se puede advertir que problemas de esta naturaleza son inseparables de los principales desarrollos de los medios culturales de producción, y, en particular, de las tecnologías más importantes de reproducción. Pero esto no significa que las tecnologías hayan *impuesto* las formas sociales, que a decir verdad han seguido las líneas fundamentales del poder económico y social general. Incluso dentro de las tecnologías necesariamente centralizadas y de elevada concentración de capital, son posibles otras formas sociales; por ejemplo, la propiedad pública de los medios de producción combinada con el arrendamiento de esos medios a compañías y grupos independientes (no contratados).

Formas alternativas

Pues, en efecto, lo que debemos también advertir es que en algunas de las tecnologías más avanzadas —en un sector, el vídeo y las nuevas formas de reproducción impresa; en otro sector, los tipos de transmisión «*common-carrier*» tales como el cable y el télex— las oportunidades de lograr cierta recuperación significativa del acceso directo a los medios de producción, para algunos tipos modernos de productor cultural, o bien existen, o bien pueden buscarse de forma realista. En los cambios tecnológicos de nuestro propio período, nuevas formas de acceso y nuevas formas sociales de producción cultural colectiva están siendo, de hecho, intensamente investigadas. Su aparición es todavía simplemente marginal y se encuentran sometidas a gran presión por parte de las formas dominantes de los modos capitalista desarrollado y capitalista de Estado, que con frecuencia tienen la ventaja adicional de que controlan efectivamente la producción y las direcciones de las tecnologías más modernas. Sin embargo, se puede decir, al menos, que la larga y compleja historia de las relaciones entre los productores culturales y sus medios materiales de producción no ha terminado, sino que continúa todavía abierta y activa.

5. Identificaciones

Podemos avanzar mucho en la sociología de la cultura, estudiando las instituciones culturales, las formaciones y los medios de producción. Pero en algún momento nos veremos obligados a detenernos y preguntarnos si lo que estamos analizando, por importante que pueda ser en sí mismo, es lo bastante central para nuestro supuesto tema de estudio. Como se dice algunas veces, tenemos ya la sociología... pero ¿dónde está el arte?

Por lo general, ésta es una pregunta razonable. Es cierto que una de sus formas aparentes resulta poco razonable, ya que lo que intenta, realmente, es bloquear toda la investigación. Algunos hechos y consideraciones sociológicas se admiten apresuradamente, por lo general en su aspecto heredado y más convencional, y se les reserva un espacio menor. Pero entonces, pensamos, es cuando puede empezar el trabajo real: «las obras de arte propiamente dichas».

«Las obras de arte propiamente dichas»

Por supuesto, como decisión cotidiana, una actitud así es posible. Podemos dejar de razonar sobre el arte, y con frecuencia deberíamos hacerlo, para ir a mirar un cuadro, escuchar algo de música o leer un poema. Pero esto es algo muy diferente del giro *conceptual* por el que se nos invita a abandonar la investigación sociológica y a desplazar la atención no hacia algo específico, sino hacia una categoría generalizada con sus supuestas reglas internas. Es la diferencia entre un giro empírico necesario, cuando el razonamiento se enfrenta con uno de sus presuntos objetos y debe aceptar el desafío de ese encuentro, y un empirismo engañoso (por su falsa generalización) en el cual ciertos tipos de atención dirigida a algunos objetos presuntamente autónomos se consideran justificados y protegidos, en función de una inmediatez no probada. Una cosa es abandonar el análisis sociológico para leer un poema, y otra muy distinta abandonar el análisis sociocultural para adoptar sin más una categoría sociocultural cuyas formas y términos deberían constituir, precisamente, el objeto del análisis.

Pues «las obras de arte propiamente dichas» es, por supuesto, una categoría y no una descripción objetiva neutra. Se trata de una categoría sociocultural de la mayor importancia, y justamente por eso no puede ser asumida empíricamente. Basta considerar las muy diversas prácticas que pretende unificar o incluso, en algunas versiones, hacer idénticas en cierto sentido. Prácticas manuales radicalmente diferentes, dirigidas a sentidos humanos radicalmente diferentes (en una gama que va, por ejemplo, desde sólo la vista a sólo el oído), están supuestamente incluidas en esta única categoría general. El concepto sería ya lo suficientemente difícil, aunque sólo fuera en este nivel, en el que decimos que la música, la danza, la pintura, la escultura, la poesía, el drama, la ficción, el cine tienen propiedades importantes en común que bastan para distinguirlas, como grupo, de otras prácticas humanas.

Pero, con la sola mención del grupo, entra inmediatamente en juego otro nivel. El caso de la danza es un ejemplo obvio. Existen formas de danza que todos admitimos como formas de arte: por ejemplo, el ballet clásico. Pero existen también otras formas en que esta descripción no es en sí misma manifiesta, o podría no ser admitida si lo fuera: por ejemplo, los bailes de salón, que serían

considerados normalmente como una simple «actividad social placentera» (y, como tal, ¿una forma diferente de arte?).

Una primera distinción nos viene a la mente: el ballet se interpreta para un público; en el baile de salón todos podemos participar. Pero, ¿cuál sería el caso de una exhibición o de una competición de baile de salón? La siguiente distinción que se nos ocurre es que el ballet es una forma de danza superior, más desarrollada, y como tal es arte, mientras que el baile de salón, en el mejor de los casos, sólo lo es de forma marginal y, normalmente, no lo es en absoluto. Pero tomemos el caso de las danzas folklóricas, por lo común menos desarrolladas formalmente que el ballet y, de hecho, en muchas ocasiones no más desarrolladas que los bailes de salón. Sin embargo, las danzas folklóricas acostumbran a ser presentadas, en ciertos tipos de exhibición y representación, al menos como una forma simple de arte.

¿El arte como actuación?

¿Es aquí donde vuelve a aparecer la primera distinción: que el «arte» depende de la actuación consciente? No cabe duda que esta distinción resuelve parte del problema, pero todavía nos encontramos con grandes dificultades. Las pinturas rupestres, por ejemplo, son consideradas ahora de forma general y comprensible como arte y en muchos casos, ciertamente, como un arte mayor. Sin embargo, acostumbran a estar situadas en lugares oscuros e inaccesibles y en realidad no sabemos si fueron contempladas, ni con cuánta frecuencia, dentro del período y la cultura en que fueron realizadas. Tomemos ahora un caso límite: si nadie más que el pintor o los pintores del gran bisonte en el techo de Altamira vio alguna vez la obra (y es posible que obras comparables estén todavía sin descubrir), ¿se nos ocurriría, al verla por primera vez, negarle su status artístico porque no había sido exhibida de manera consciente?

¿El arte como calidad?

¿Depende, pues, este status de su suprema ejecución material? Esta pregunta es obviamente fundamental, pero no nos servirá para delimitar el arte. Este mismo criterio, por sí solo, servi-

ría para distinguir muchas obras de otras habilidades manuales y de ingeniería. En efecto, con frecuencia, y sólo algunas veces retóricamente, nos referimos a estas obras como obras de arte —un determinado cuchillo, vasija, aeroplano, puente—, pero, por lo general, en el sentido de que se trata de una cualidad adicional, cuando el objetivo primordial del objeto ha sido ya reconocido. Mientras tanto, la categoría de «arte» se aplica normal e incluso insistentemente a obras que no tienen otro objetivo que el de ser obras de arte.

El objetivo «estético»

La definición por el objetivo, por una intención efectivamente autónoma, es tal vez la justificación contemporánea más común de esta categoría. Tiene a su disposición todo un vocabulario centrado en la especificación de lo *«estético»*: una obra de arte tiene y/o está diseñada para conseguir propiedades y efectos estéticos. De hecho, «estético», en este sentido, es un término nuevo creado a partir del siglo XVIII, que evoluciona paralelamente a la moderna generalización especializadora de «las artes» y «las artes creativas», si bien las cualidades que señala habían sido a menudo descritas con anterioridad. Gracias a la interrelación de términos —«intención estética», «artes creativas», «efecto estético»— se ha conseguido un agrupamiento efectivo de la categoría. Sin embargo, debe quedar claro, cuando consideramos esta formación como una categoría y no como una descripción obvia y neutra, que lo que se nos presenta, a menudo de forma muy efectiva, como solución trae consigo algunos problemas particularmente difíciles de resolver.

Calificar lo «estético» puede parecer relativamente fácil. El método generalmente empleado es introducir términos que ayuden o especifiquen, ya sean términos generales como «belleza» o más particulares como «armonía», «proporción» y «forma». Y, de hecho, pueden quedar pocas dudas de que las cualidades que estos términos señalan, como procesos y como respuestas, son muy significativas e importantes. Mucho podría hacerse en el análisis científico de estos procesos y respuestas, muchos de los cuales son de forma autoevidente materiales y físicos. Pero, se haga o no,

tenemos un gran cuerpo de testimonios humanos acerca de la realidad de lo que está siendo descrito (aunque todavía de forma general).

Especialización de lo «estético»

El verdadero problema no se encuentra en este nivel, en el cual la significación de las percepciones de color, forma, armonía, ritmo, proporción, etcétera, pueden ser fácilmente confirmadas. El problema insoluble estriba en la supuesta especialización de estas «percepciones» —estos procesos y respuestas— respecto a las «obras de arte». Pues es habitual experimentar percepciones similares o comparables del cuerpo humano, de animales y pájaros, o de árboles, flores y formas y colores de la tierra. Existe, ciertamente, una interacción entre estos procesos y respuestas y los de muchas artes; muchas obras derivan de estas percepciones o son estimuladas por ellas; otras obras articulan nuevas percepciones «naturales». Pero, aun teniendo esto en cuenta, no existe un camino fácil para definir la categoría de «arte» a partir de estas percepciones humanas indudables y generales, que nos vemos obligados a reconocer como más ampliamente aplicables y por tanto no reducibles a una especialización.

Además, existen problemas de definición marginal. En los procesos realizados totalmente por seres humanos, las «artes» invaden áreas significativas como el vestir, los ornamentos, el mobiliario, la decoración y la jardinería, a las que son aplicables muchos de los mismos criterios de belleza, armonía y proporción, y, sin embargo, se les niega generalmente la plena definición de «arte», dentro de la especialización contemporánea. Al mismo tiempo, en una dirección muy diferente, las «artes» invaden áreas del pensamiento y el discurso humanos —valores, verdades, ideas, observaciones, informes— en las que, a pesar de que las percepciones «estéticas» puedan ser todavía muy importantes, no pueden ser totalmente definitorias y en la práctica no se las considera como tales. Muchos de nosotros queremos, a veces, hablar de la «verdad» de una obra de arte tanto o más que de su «belleza».

«Arte» y «no-arte»

El segundo problema importante que se deriva de esta clasificación convencional reviste un gran interés sociológico y consiste en que, dentro de las prácticas así seleccionadas y agrupadas, tiene lugar una ulterior y habitual delimitación, en función del valor real o supuesto.

Por supuesto que las distinciones entre obras en las diversas prácticas, en función de la calidad de su ejecución profesional o, más generalmente, de algunos valores más amplios, son normales e inevitables. Pero sería forzar el razonamiento pretender que estas distinciones sean lo bastante claras e invariables como para delimitar una categoría, y especialmente una categoría tan difícil como ésta, es decir, que algunas obras, en una práctica que se ha especificado como arte, son «no-arte» o «no realmente arte». Sin embargo, teorías socioculturales enteras, por así llamarlas, se han construido sobre este tipo de argumentos. Así, algunas novelas son «obras de arte», pero otras son «ficción sensacionalista», «basura comercial», «sub-literatura» o «para-literatura»; y otras, entre estos extremos, son «rutinarias», «mediocres» o «alimento para bibliotecas rodantes» (y bibliotecas populares de alquiler y cambio). Todos podemos imaginar ejemplos a los que aplicaríamos estas descripciones y los argumentos que aportaríamos. Los términos se endurecen en las artes más populares, pero la tendencia existe en toda su gama.

Lo que podemos observar como resultado es un endurecimiento de los juicios específicos hasta transformarse en presupuestos de clases, basados no sólo en criterios mixtos (pues se sostiene que existen casos de «tonterías hábilmente realizadas» o de «disparates profesionalmente brillantes», así como de «arte desmañado» o de «fuerza artística auténtica pero sin pulir»), sino también, y crucialmente, en criterios que son incompatibles con la delimitación original a partir de la naturaleza de la práctica. Así, una «mala novela» hace todo lo que la categoría novela indica en el nivel de la definición genérica, pero luego le falta algo, ya sea en su «proceso estético» o en su «seriedad» o en su «relación con la realidad» (que, al menos explícitamente, la definición original de novela no había incluido).

Además, si agregamos a esta confusión habitual la elemental observación histórica de que estas presuntas clases de «arte» y «sub-arte» o «no-arte» tienden a cambiar (todas las novelas ha-

brían pertenecido en algún momento a las clases inferiores; determinados tipos de novela, por ejemplo las de «ciencia-ficción», oscilan a uno y otro lado de la línea divisoria, o se encuentran a caballo de la misma; las películas son «cultura popular comercial», pero por otra parte algunas películas son «arte excelso»), cada vez estamos más convencidos de que debemos rechazar esa seductora invitación a dejar de lado las «categorías sociológicas» para dedicarnos a las «obras de arte propiamente dichas». Además, debemos rechazarla por un criterio invocado con frecuencia de forma retórica por estas dudosas posiciones: por el criterio de la más estricta coherencia y rigor intelectual.

Los procesos sociales del «arte»

Pues lo que resulta evidente al revisar estas clasificaciones efectivas, con todos sus problemas y cabos sueltos, es que apartarnos de lo «sociológico» es precisamente lo que no podemos hacer. Mientras estas difíciles clasificaciones, ya sea en sus formas más serias y fundamentadas o en sus formas populares comúnmente heredadas, conserven o intenten conservar su posición por encima de la sociedad —por encima del proceso histórico sociomaterial o de todo el proceso cultural sin delimitaciones— deben considerarse no sólo como intelectualmente insatisfactorias, sino también, en sí mismas, como procesos sociales encubiertos. Sólo beneficios pueden obtenerse de su reconocimiento consciente como procesos sociales; y, más aún, como procesos sociales de un tipo valioso y altamente significativo. El intento de distinguir el «arte» de otras prácticas, con frecuencia íntimamente relacionadas, es un proceso histórico y social extraordinariamente importante. El intento de distinguir lo «estético» de otros tipos de atención y respuesta es, como proceso histórico y social, quizá todavía más importante. El intento de distinguir entre obras buenas, malas e indiferentes en las prácticas específicas, cuando se hace con toda seriedad y sin presuponer la existencia de clases y hábitos privilegiados, es un elemento indispensable del proceso social central de la producción humana consciente. Y cuando estos intentos son considerados, a su vez, como procesos sociales, podemos continuar nuestra investigación, en lugar de interrumpirla.

Lo «social» y lo «sociológico»

Pero hagamos primero una advertencia. Algunos de los procesos sociales que ahora vamos a considerar pueden ver seriamente reducida su importancia si le damos al énfasis «sociológico» un sentido demasiado estrecho (y por desgracia frecuente). Existen partes importantes de estos procesos en las que este sentido estrecho resulta pertinente. La distinción contemporánea entre «alta cultura» y «cultura de masas», por ejemplo, es inabordable sin consideraciones más profundas sobre las cambiantes estructuras de las clases sociales. La transición de categoría desde el arte de la «corte» y «campesino» hasta el arte «aristocrático» y «popular» [«*folk*»] revelan directamente, en sus propios términos, asociaciones sociales de un tipo determinado que los conceptos «alta» y «de masas» todavía conservan parcialmente, de forma significativamente confusa. Esta aplicación directa de las categorías sociológicas usuales puede ayudarnos mucho en estos casos que son relativamente explícitos, pero también relativamente locales y cambiantes. Sin embargo, en algunas de las áreas más fundamentales de la investigación, nos encontramos con procesos sociales de los que puede decirse que preceden a algunos sentidos de la «sociología». Esto sucede especialmente en el área de los agrupamientos, selecciones y énfasis culturales que pasan por órdenes sociales, por lo demás radicalmente diferentes (aunque por supuesto no dejan de verse afectados por ellos).

Lukács y la especificidad

Considérese, por ejemplo, el audaz intento de Lukács (1969) de definir la especificidad del arte, distinguiendo tres fases de la práctica humana: la «práctica», la «mágico-religiosa» y la «estética». Aquí lo «práctico» hace referencia a la satisfacción de necesidades humanas percibidas, dentro de condiciones materiales y sociales históricamente determinadas. Lo «mágico-religioso» hace referencia al encuentro con límites humanos percibidos (algunos de ellos vistos por otros como históricamente determinados, pero para la mayoría, en aquel momento y lugar, y para muchos siempre, insolubles) y a la consiguiente fabricación de imágenes e historias en esa área diferenciada, que conservan su carácter

«mágico-religioso», mientras son presentadas, en esta área, como una creencia objetivamente real, trascendente y exigente. Se abre de esta forma un camino para la definición específica de lo «estético», que no consiste en la satisfacción práctica de una necesidad determinada, pero que tampoco se presenta como una creencia objetivamente real y exigente (mágico-religiosa); sus imágenes son cerradas y reales en sí mismas.

Ahora bien, nunca he creído que este esquema audaz funcione en los términos categóricos en que se nos ofrece (los he resumido, parcialmente, con mi propio vocabulario; para una descripción completa, véase Lukács, 1969). Demasiados procesos y objetos de las fases «práctica» y «mágico-religiosa» exigen su inclusión en la fase «estética». Demasiados procesos y objetos «estéticos» se superponen, en la práctica, con lo «práctico» y lo «mágico-religioso». Es, en efecto, la relativa integridad de estas fases, en ciertos períodos de la práctica humana, lo que nos permite ver algunas especializaciones subsiguientes, en períodos de práctica general alterada, más como hechos históricos que categóricos (y la teoría de Lukács, a su vez, más como idealista que como materialista-histórica).

Sin embargo, lo que Lukács intenta subrayar no carece de importancia, pues, en efecto, existe una evidente tendencia general (por más profundamente complicada que esté por la diversidad histórica y cultural) a distinguir y evaluar los tipos de obras que no satisfacen ninguna necesidad manifiesta ni inmediata, de un tipo cotidiano práctico, y que no se toman, al menos necesariamente, como prueba de la existencia de una dimensión metafísica y no-humana de la realidad. En verdad, esto es tan evidente que en ocasiones me pregunto por qué se invierte tal cantidad de esfuerzo para probarlo. Tales obras pueden estar al servicio de objetivos sociales, del tipo más profundo: no como alimentos, refugio o herramientas, sino como «reconocimientos» (marcas tanto nuevas como ratificatorias) de personas y tipos de personas en lugares y tipos de lugares, y, de hecho con frecuencia, como algo más que todo esto: como «reconocimientos» de una especie física en un universo físico prácticamente compartido, con sus interacciones maravillosamente diversas de sentidos, fuerzas y potenciales. Un interés humano tan profundo —en los medios renovados y renovables de reconocimiento, autorreconocimiento e identidad— puede practicarse en una amplia gama, desde las formas más colectivas a las más individuales. En algunos de sus casos

más extremos, debe a menudo contrastarse con las formas rutinarias o habituales de percepción y reconocimiento, que pueden, entonces, ser falsamente catalogadas como lo «meramente social». Lo que importa es el testimonio, en muchos miles de procesos y objetos, de una práctica humana constante en esta dimensión real, que se superpone e interrelaciona, necesariamente, con otros tipos de prácticas, pero a las cuales no es nunca simplemente reducible.

Especificidad y especificidades

Es a partir de la amplia gama y del poder de este tipo de actividad y atención humanas, que encontramos en tantos tipos diferentes de orden social y en tantos períodos históricos diferentes, donde comienza y parece encontrar su justificación el impulso para crear la categoría de lo «estético». Sin embargo, precisamente porque es un proceso tan general y tan común, que encuentra sus medios, sus ocasiones y sus objetos de formas tan diferentes, entrelazándose una y otra vez con muchas de las actividades más prácticas o más ideológicas, no se lo puede abstraer, de forma razonable, como un conjunto exclusivo de prácticas o como una intención o un conjunto de intenciones exclusivos. Por otra parte, esto no significa que todo, incluyendo los procesos más específicamente artísticos y estéticos, tenga que diluirse en una práctica cultural o social general e indiscriminada. Ocurre, simplemente, que las distinciones necesarias no se encuentran en el nivel de la separación por categorías, sino más bien en el nivel en que de hecho se producen, es decir, el de los órdenes sociales y culturales generales y específicos.

Las artes como formas sociales

Las distinciones entre arte y no-arte, o entre intenciones y respuestas estéticas y de cualquier otro tipo, así como las distinciones más flexibles mediante las cuades los elementos del proceso, o las intenciones y respuestas, son vistos, en los casos reales, como predominantes o subordinados, pueden, de esta forma, entenderse

tal y como son históricamente: formas sociales variables dentro de las cuales las prácticas significativas se perciben y se organizan. De modo que las distinciones no son verdades eternas o categorías suprahistóricas, sino elementos reales de un tipo de organización social.

Es interesante señalar que tales distinciones se hacen con mayor claridad y margen de confianza en sociedades relativamente complejas y altamente especializadas. En efecto, existen muchas pruebas que demuestran que las distinciones se buscan más activamente en períodos de secularización creciente, cuando el hábito de referir, en última instancia, todas las prácticas a una fe y objetivo centrales, se está perdiendo o ya se ha perdido. Pero ciertas formas de dichas distinciones, que además son siempre énfasis de importancia, están, de hecho, extendidas en muchos órdenes sociales diferentes. Efectivamente, la primera forma profunda de organización social del arte es, en ese sentido, la percepción social del arte mismo.

Las señales del arte

Esta percepción es siempre práctica, sea o no seguida por un razonamiento teórico. Un área amplia, y por lo general desconocida, de la historia de las artes es el desarrollo de sistemas de señales sociales que indican que lo que ahora se va a hacer accesible debe ser considerado como arte. Estos sistemas son muy diversos, pero entre ellos constituyen la organización social práctica de la primera forma cultural profunda en la cual determinadas artes son agrupadas, destacadas y diferenciadas.

Los tipos más comunes de señales son los de *ocasión* y de *lugar,* que se encuentran en su expresión más simple, por más especializada, en sociedades seculares y relativamente complejas. La señal de una galería de arte es un caso especialmente obvio. Es un lugar especializado y diseñado para mirar pinturas, dibujos o esculturas como obras de arte. Esta señal está tan establecida y es tan convencional que apenas se advierte. En efecto, podemos considerar la galería como si sólo fuera (y por supuesto también lo es) un mero artificio técnico para exhibir los objetos. Sin embargo, considérese la diferencia que existe cuando vemos un dibujo o una pintura en una calle cualquiera o en el muro de una casa. De inmediato, surge la pregunta de por qué está

allí: ¿ha sido obra de un vándalo, de un pintor no reconocido, de un artista impulsivo y frustrado, o se trata de una nueva política para llevar el arte a las calles? A menudo estamos seguros de poder emitir un juicio basado en la calidad del dibujo o de la pintura, pero siempre existen algunos casos en los que nuestra incertidumbre se ve aumentada por la ausencia de la esperada señal que nos indique si aquello pretende o no ser arte.

Esta situación produce muchos efectos irónicos. Algunos artistas acaban tan resentidos de los convencionalismos que acompañan a la señal —la imposición, como se dice, de una atmósfera simplemente «artística»— que exponen deliberadamente sus obras en otros lugares «más normales». Por lo general, al hacerlo, crean *señales alternativas*: esta tienda, este tramo de calle, esta taberna, esta sala de espera, son los lugares donde este tipo diferente de artistas quiere mostrar su obra. O bien, la señal puede ser al mismo tiempo aceptada y cuestionada. En un reciente y famoso caso alguien dijo: «Si hubiera visto este montón de ladrillos a un lado de la calle jamás hubiera pensado que era arte». Y alguien preguntó: «¿Y ahora que lo ha visto en una galería de arte, piensa que es arte?». A continuación, se produjeron diferentes respuestas entre quienes asistían a esta conversación. «Bueno, supongo que lo será, si ellos así lo creen.» «Alguien debe creerlo, si se paga tanto por ello.» «Puede que lo sea para ellos, pero no para mí; es sólo un montón de ladrillos.» «¿Por qué exponen esta basura, en lugar de auténtico arte?»

En los casos marginales de la práctica, y especialmente en los tipos de obras poco familiares, estas reacciones variables entre la señal y las respuestas reales son muy frecuentes. Pero con una frecuencia mucho mayor de la que generalmente estamos dispuestos a admitir, la señal opera sin cuestionamientos, porque es una manera convencional de responder a lo que de otra forma serían (y pueden ser realmente todavía) preguntas difíciles o imposibles de responder, sobre la naturaleza de la obra y el tipo apropiado de respuesta.

Sistemas de señales

Consideremos otro caso: el de la representación dramática. Durante varios siglos ésta ha sido fundamentalmente señalizada por un lugar especializado: el teatro. El sistema de señales para

notificar la fecha y hora de la representación, la disposición de los asientos, la subida del telón, etcétera, es especialmente coherente. En cierto estilo de obras, se procura deliberadamente que lo que ocurre dentro de estas señales se parezca, en la medida de lo posible, a lo que ocurre en las habitaciones, en las conductas y en las conversaciones cotidianas; sin embargo, las señales nos indican que aquello sigue siendo una obra. Si la misma obra se emite por televisión (como una producción de televisión y no como teatro televisado), se utilizan otras señales, principalmente los títulos, incluyendo palabras claves como «obra» o «teatro». Pero existe, en ocasiones, una interesante área de superposición, en que el estilo se pone al servicio de lo que se considera otro tipo de material: el «drama documental», la «reconstrucción dramática». Esto puede llevar a una confusión de señales. Televisión ha sido escenario de largas e intensas discusiones, cuando una obra está «basada directamente en un caso de la vida real», sobre la conveniencia de incluir señales adicionales, indicando la divergencia respecto de la norma esperada. Pero es difícil decidir las señales a emplear. ¿En qué dirección debería apuntar la señal? ¿En la de que, después de todo, es «sólo una obra»? ¿En la de que, «aunque parezca un caso de la vida real, en verdad no lo es»? ¿En la de que «todas estas cosas sucedieron realmente y pueden ser consideradas como verdaderas»?

Las señales convencionales simples dependen, por supuesto, de formas relativamente estables, y de lugares y situaciones relativamente establecidos. Este conservadurismo, sin embargo, conduce con frecuencia a una revuelta consciente de artistas con objetivos diferentes que, a su vez, confunden u omiten las señales conocidas. Existe el famoso caso de la dramatización radiofónica de la *Guerra de los Mundos* de Wells, que, en medio de una confusión de señales, como la utilización de las convenciones de los espacios informativos radiofónicos, fue ampliamente recibida como un reportaje «auténtico» de una invasión por alienígenas. Otro caso igualmente interesante es el de la compañía experimental que «escenificaba» en los restaurantes «situaciones dramáticas», tales como una violenta pelea conyugal, haciéndose pasar por clientes normales. En este caso, la ausencia total de señales conducía a todo tipo de confusión, pero lo importante es que servía para poner a prueba la función de tales señales: ¿resultaban inhibidas o modificadas las respuestas de

«los otros», del «auditorio», por el «marco» normal de tales situaciones, que en la mesa del restaurante podían seguir palabra por palabra y acción por acción la escena de una obra?

La sociología de los sistemas de señales

Los sistemas de señales para identificar el «arte» tienen, por tanto, una sociología compleja. Existen muchos *sistemas integrados,* que llegan a ser plenamente institucionales: el teatro, las galerías de arte y las salas de concierto. Estos sistemas integrados son, en general, una función de la especialización: artes diferentes en lugares y momentos diferentes. Los modernos sistemas de difusión por radio y televisión que, además de todas estas artes, transmiten noticias, debates, acontecimientos no artísticos y «programas objetivos», plantean problemas diferentes, resueltos fundamentalmente, en un primer nivel, por medio de la utilización consciente de descripciones y títulos internos.

Pero a medida que retrocedemos a períodos muy anteriores, los sistemas de señales son también complejos de diferentes maneras. Tomemos el caso del drama popular medieval inglés, indicado, generalmente, no tanto por un lugar (un teatro) como por una ocasión, generalmente la festividad de Corpus Christi. La representación tenía lugar en la calle, pero muchas de las señales dramáticas normales —el vestuario, los efectos, un escenario rudimentario— existían. Característicamente, sin embargo, era también habitual que se hiciera una alocución directa preliminar, para indicar tanto el tema como el hecho de la representación. Esta función de «prólogo» (y de «epílogo» u homilía final en el caso medieval) continuó en fases muy posteriores del drama. Se encuentra en la línea fronteriza entre una señal verdadera, que indica la naturaleza de la actividad que va a tener lugar y establece relaciones específicas dentro de las cuales se pretende que ocurra, y un tipo de señal que no es preparatorio o externamente indicativo sino que está integrado *dentro* de la forma de una obra: un tipo que podemos caracterizar como convenciones y que es tan fundamentalmente importante que será discutido, por separado, más adelante.

Mientras tanto, el caso fronterizo es importante para com-

prender la complejidad de los sistemas primarios de señales. Así, antes de que el drama medieval saliera a las calles como parte de una festividad religiosa, tipos menos desarrollados de dramatización sobre algunos de los mismos acontecimientos —momentos clave de la historia cristiana del mundo— habían sido representados en las iglesias, y algunos de los más antiguos —los episodios *Quem quaeritis?* de los encuentros después de la resurrección— habían sido representados como *parte* de los oficios religiosos. ¿Qué señales se daban en estos casos? La utilización de medios «dramáticos» para «revivir» la presencia y el encuentro de Cristo no debe ciertamente considerarse, en este estadio, como una señal de «arte», en el sentido moderno. Pero, ¿podemos estar suficientemente seguros de que en un estadio posterior, cuando el mismo tipo de representación fue sacado del oficio religioso y luego de la iglesia, la señal era inequívocamente de «arte»? Lo que, indudablemente, ocurre es que, dentro de cualquier cultura específica, la naturaleza de las señales, y del sistema compartido de significación dentro del cual deben operar, está radicalmente conectada con la organización social de un área muy amplia de la realidad percibida.

Con frecuencia las tensiones y desviaciones de estos sistemas, en los períodos de cambio significativo, nos muestran este fenómeno con la mayor claridad. De este modo, podemos afirmar que en el drama popular medieval, el sentido de «presencia» ritual, del tipo indicado todavía por las palabras y los movimientos formalizados de la misa, ha cambiado significativamente, pero es posible que en alguna nueva combinación de señales sea todavía, hasta cierto punto, activo, de una manera en que ya no lo será, claramente, en posteriores formas y sistemas. Así, resulta significativo que en un drama más secular (influido también por algunos de los principios del protestantismo), la anterior presentación dramática directa y habitual de Dios Padre o de Jesucristo llegara a ser prohibida o impensable. En una sociedad aún más secular, y en la cual las señales del «drama» (que ya no significaba «presencia» sino «representación») se familiarizaron y se organizaron de manera más generalizada, han reaparecido estas presentaciones dramáticas que una vez fueron «normales» pero más tarde prohibidas.

Las señales en el drama griego

Cuando se produce este tipo de desarrollo histórico de un sistema de señales es importante que no se lea de forma retrospectiva y en función, exclusivamente, de señales posteriores. Es igualmente importante no reducir los estadios intermedios a los términos anteriores. El caso del drama clásico griego resulta, en este sentido, muy pertinente. Al leer las obras es importante no pasar por alto el sistema específico de señales dentro del cual eran representadas. Las representaciones formaban parte de una festividad religiosa, el culto a Dionisos, en el teatro de Dionisos. Cada día las representaciones comenzaban con un sacrificio y libaciones; el sacerdote de Dionisos se sentaba en el centro frente al público; la imagen del dios, que normalmente se guardaba en el templo adyacente al teatro, había sido llevada en procesión y colocada en el teatro; en el centro de la orquesta había un altar. Todas estas señales eran de tipo religioso, enmarcando las representaciones con arreglo a formas culturalmente específicas. Sin embargo, aunque esta función deba ser subrayada, no debemos pasar por alto ciertos tipos nuevos de señales. En la actualidad, es frecuente que este drama se confunda con tipos de ritual religioso (o incluso que se represente con arreglo a ellos), en los cuales algunos de sus elementos efectivamente se originaron. Pero, de hecho, las nuevas señales fueron fundamentales. Las figuras ya no eran sacerdotes y adoradores, sino actores y un coro frente al público. Las reiteradas formalidades del ritual habían sido reemplazadas por las composiciones específicas y (incluso en los mismos temas) deliberadamente variables de las palabras y las acciones, por dramaturgos individuales. Las obras representadas, y los actores, competían de forma consciente para obtener premios.

Ninguna de estas señales es indicativa de ritual, sino de *«drama»*, en nuestro sentido general de arte. Sin embargo, este sistema de señales que indicaba «arte» tenía lugar, con efectos suficientes, dentro de un sistema de señales, todavía activo, de tipo diferente. ¿Era, pues, la obra un cruce entre el drama y el ritual? De ninguna manera. En las representaciones propiamente dichas, las señales dramáticas eran dominantes, mientras que en la organización del festival predominaban las señales religiosas.

La complejidad de las señales

Este tipo de complejidad de la señal, relacionada directamente con las complejidades de un orden cultural y social determinado, es en realidad bastante habitual. Estas complejidades históricas y sociológicas son únicamente contrarrestadas, a partir de cierta insistencia, dentro de algún otro orden social y cultural, en que las señales tengan siempre una dimensión única que indique el «arte puro» y lo «puramente estético» en formas manifiestamente especializadas y al mismo tiempo enfáticas y excluyentes. Sin embargo, incluso dentro de un orden semejante, existen las suficientes complejidades de señales, de un tipo diferente —la «función solicitada», en honor de los ya encumbrados; el «pase privado» (¿quién es invitado a asistir de esta forma privilegiada?); la «función especial», para un público socialmente selecto—, para recordarnos la siempre variable, histórica y culturalmente, organización social y la función social del arte.

Las señales internas

Muchos sistemas de señales, como hemos visto, operan, directa y necesariamente, dentro de los límites de un orden cultural y social más general. Pero es también un hecho crucial en el desarrollo del arte que algunos tipos de señal se vayan internalizando o, de hecho, se desarrollen bastante internamente, dentro de las formas artísticas. Además, algunos de ellos, muchos a decir verdad, cobran efectividad en una amplia gama cultural y a través de diferentes períodos históricos. Es aquí donde una interpretación estrechamente sociológica, pertinente en el caso de ocasiones, lugares y modos de reunión señalados, y, por supuesto, en el de instituciones formales especializadas, puede alcanzar sus límites o, lo que es más peligroso, rebasarlos.

Así, la narrativa, el retrato y la representación dramática están socialmente condicionados, en sus orígenes, de forma manifiesta, y en su desarrollo (del cual consideraremos algunos casos) siguen estando radicalmente condicionados. Pero al mismo tiempo, existen continuidades efectivas, y formas de lo que con

frecuencia parece razonable denominar desarrollo «sistémico» interno, que hacen que cualquier asignación discreta de «formas» a órdenes sociales específicos sea difícil en el mejor de los casos y, en el peor, totalmente engañosa.

Sin embargo, cuando esto ocurre, se da pie al conocido movimiento intelectual por el cual la «historia» de cada forma artística se escribe, por así decirlo, de forma independiente. Lo que le «sucede» a la prosa narrativa o al soneto, parece, y ciertamente lo es, lo bastante sustancial e interesante, históricamente, para examinarlo como si fuera realmente autónomo. De hecho, sin estas historias especializadas, nuestro conocimiento, aunque pertinente, sería incompleto. No son estas historias, sino la ideología por lo general subyacente o deducida de ellas, lo que debe examinarse con la mayor meticulosidad. No necesitamos profundizar mucho en este tipo de historia para encontrar las condiciones sociales desplazadas, a partir de las cuales el movimiento hacia la «autonomía» no es, con frecuencia, otra cosa que un tipo de énfasis de composición. En efecto, en muchas de estas historias, las condiciones sociales son introducidas directamente, como tales introducciones, o puede decirse que están presentes como «trasfondo». No es en estos casos donde se plantea el problema teórico central. Es cuando una ideología inspira tales historias o se deduce de ellas, cuando se puede observar una evitación convencional del problema teórico, a través de un eclecticismo manifiesto o de unas reglas *ad hoc* de referencia o aplicabilidad.

«Formalista» versus «sociológico»

El verdadero problema teórico fue identificado por las escuelas modernas del Formalismo, si bien inicialmente con una definición muy peculiar, y a partir de esa fuente han surgido los argumentos contemporáneos más significativos. Es de lamentar que éstos se vieran confundidos, en un primer estadio, por las burdas clasificaciones de dos posiciones generalmente opuestas tales como *«formalista»* y *«sociológico»*. Los efectos de esta confusión son todavía muy extensos y perjudiciales.

Sin embargo, podemos entender por qué algunos formalistas eligieron el término «sociológico» como una descripción despectiva de sus adversarios reales o supuestos. Lo «sociológico» sig-

nificaba, en aquel momento, o una concentración en las condiciones generales de una práctica, con un desprecio parcial o total por la práctica misma; o bien, más inmediatamente, la apropiación de las obras en función de su contenido social presunto o manifiesto, lo cual, por aquel entonces, se asimilaba al contenido social deducido a partir de procedencias muy diferentes, con lo cual se prescindía de las propiedades más específicas (y más formales, se decía entonces) de la obra o tipo de obra.

Puesto que ambas cosas habían ocurrido, el desafío resultó necesario y saludable. Pero la nota característica del formalismo simple es que tendía a una mera inversión de las prioridades de sus adversarios y, por ello, un formalismo más complejo se vio pronto involucrado precisamente en los problemas relativos a la forma social y cultural, que los mejores estudios «sociológicos» habían estado definiendo y tratando de resolver.

El análisis formalista y las «formas»

Pues, ciertamente, lo que el análisis formalista reveló, y con frecuencia de forma mucho más aguda que en cualquier tipo anterior de análisis, fue la composición específica de las *formas.* Por otra parte, en sus primeros y más elementales estudios, describió el hecho crucial de la composición en términos de *artificios,* basándose en supuestos típicamente tecnicistas. Un ejemplo nos permitirá clarificar las necesarias distinciones.

El soliloquio

En el drama, el soliloquio puede describirse como un «artificio». En primer lugar, debe distinguirse de la alocución única y directa que constituye todavía un modo público. Un ejemplo lo encontramos en el prólogo de Machevill, en *El judío de Malta* de Marlowe:

> *No vengo a predicar un sermón a Inglaterra,*
> *sino a presentar la tragedia de un judío.*

El soliloquio, por el contrario, puede definirse inicialmente, tal como se hace en los diccionarios, como una persona que

habla en voz alta *«consigo misma»*. Pero esto no puede reducirse a una explicación naturalista de que el personaje se encuentra solo por casualidad. Es un elemento deliberado de composición del drama: un modo de discurso dramático. Al mismo tiempo, tampoco puede reducirse al tipo de artificio indicado por la definición «que habla consigo mismo». En efecto, no se puede analizar completamente, ni siquiera como artificio, hasta que no se incluyan toda la situación y el contenido. Por ejemplo, podemos distinguir entre los usos siguientes:

1) como expresión de pensamientos *secretos*, que los otros personajes no deben conocer. Un ejemplo es Edmundo, en *El rey Lear*, I, ii:

un hermano generoso
cuyo bondadoso natural es tan ajeno a la malicia,
que no la sospecha en los demás. Su infantil sencillez
se deja gobernar por mis mañas. Trazado está mi plan.

2) como discurso dirigido *a uno mismo como si fuera otro*, a manera de autopresentación. Un ejemplo es Fausto en *La trágica historia del doctor Fausto* de Marlowe, I, i:

concreta tus estudios, Fausto, y principia
a sondear la profundidad de lo que sondear quieres.

En la misma obra, V, ii, la misma forma de discurso se usa al comienzo del soliloquio final de Fausto —

¡Ah, Fausto,
una hora escasa te queda de vida...

—pero cambia en la crisis de su terror:

¡Oh, quiero ascender hacia Dios!

3) como expresión de un *conflicto interior*, que revela más el proceso que el producto del pensamiento. Un ejemplo es Hamlet, en *Hamlet*, II, xi:

¡Oh, venganza!
Pero, ¿por qué he de ser tan necio...
Ah!, no, ni aun sólo imaginarlo...

4) como expresión de algunos conflictos límite, en *una desviación forzada de la alocución*, cuando, en una situación dada,

el discurso apropiado dirigido a una persona determinada resulta imposible. Encontramos un ejemplo en *Hamlet*, III, iv, donde, por contraste con los otros soliloquios basados en el pronombre «yo» —I, ii; IV, iv—, el soliloquio está escrito impersonalmente y el pronombre crucial es «nosotros»:

¿Y por un sueño, diremos,
las aflicciones se acabaron...

En análisis adicionales, se pueden encontrar complejas combinaciones de estos modos y quizá de otros.

Y lo que todavía puede considerarse como artificio, en el caso 1) o en el método afín del «aparte», es en los casos más desarrollados y complejos una serie innovadora de elementos formales que es posible mostrar como inseparables de los nuevos conceptos sobre la personalidad y de los nuevos significados de los límites y contradicciones de las relaciones sociales asequibles. En esta indisolubilidad, el soliloquio es, al mismo tiempo, un nuevo modo de composición y un nuevo tipo de contenido, y ambos, tomados en su conjunto, constituyen una prueba esencial del más importante de los procesos culturales: la formación de formas específicas dentro de una forma general.

De este modo, iniciado y desarrollado por escritores individuales, dentro de una práctica y una forma ya compartidas, el soliloquio se convirtió en un *convencionalismo* a medida que fue estableciendo relaciones con públicos que aprendían a aceptar sus modos: en el nivel más simple, el convencionalismo de aceptar que un hombre hablando en un escenario, pueda ser escuchado perfectamente por los espectadores y no por otro actor que se ha alejado unos pasos; en niveles más complejos, aceptar que el actor ni siquiera se está dirigiendo a los espectadores, sino que éstos le escuchan por casualidad o, en algún sentido, el actor habla para ellos.

Estos modos y relaciones nuevos y sutiles eran en sí mismos desarrollos de la práctica social, y están fundamentalmente conectados con el descubrimiento, *en forma dramática,* de relaciones sociales, de percepciones de sí mismo y de los otros, y de alternativas complejas de pensamiento público y privado, nuevas y modificadas. Es, por lo tanto, verdad que lo que se ha descubierto en la forma, y puede posteriormente analizarse, se puede demostrar que está relativamente asociado con un área mucho más amplia de la práctica y el cambio sociales. Las nue-

vas concepciones del individuo autónomo o relativamente autónomo, los nuevos sentidos de las tensiones entre este individuo y un rol social esperado o asignado, evidentes en otros tipos de discurso contemporáneo pero evidentes también en la historia analítica de los más importantes cambios sociales del mismo período, están pues en una clara relación con el «artificio».

Pero no es necesario explicar el artificio como su consecuencia, tomando primero la sociología y luego la forma. Con frecuencia, puede parecer que éste es el orden de los acontecimientos, pero también queda claro con frecuencia que la innovación formal es un elemento verdadero e integral de los propios cambios: una articulación, por medio de un descubrimiento técnico, de los cambios de conciencia que son en sí mismos formas de conciencia del cambio. De modo que analizar el soliloquio en el drama renacentista inglés es necesariamente, en primer lugar, una cuestión de análisis formal, pero no en el sentido de negar o considerar improcedente un análisis social, sino más bien como un tipo nuevo y técnicamente riguroso de análisis social de *esta* práctica social.

De este modo, podemos entender el momento en que el análisis formal desafía necesariamente los tipos de análisis social hasta entonces limitados o desplazados. Pues mientras el análisis social está confinado a la sociedad que, por así decirlo, *ya* existe en formas completas, antes de que comience la práctica cultural, lo que ocurre no es sólo que los análisis realizados desde otra perspectiva son simplemente aplicados a las obras reales, imponiendo en ellas sólo las consideraciones más generales y perdiendo o desdeñando otros elementos de su composición. Sucede también que ni siquiera se buscan indicios reales del proceso sociocultural general en una de sus prácticas significativas, a pesar de que, de hecho, son abundantes. El punto de transición para una sociología de la cultura estriba, pues, en incluir como preocupación fundamental la *sociología de las formas.*

Análisis estructuralista

Sin embargo, en este estadio, es todavía una sociología únicamente parcial. En efecto, de sus orígenes en el análisis formalista, es con frecuencia retrotraída a órbitas teóricas bastante diferentes. De modo que puede afirmarse que la composición

formal, la estructura formal, de la narrativa o del drama revela formas fundamentales de relación social, pero en un nivel que puede considerarse entonces como determinante, con la consecuencia de que diferentes formas de narrativa o de drama se consideran *sólo* como variaciones de una forma fundamental, y son explicadas como el resultado de desarrollos internos, «sistémicos», de manera tal que convierte en irrelevantes otros tipos de cambio social o, incluso, su propia historia interna, en cuanto tal historia.

Esta ha sido la posición general del estructuralismo, que ofrece, a su vez, una teoría de las relaciones sociales que constituye, de hecho, una alternativa a todas las otras formulaciones de lo que se consideran cambios sociales. Las estructuras sociales básicas ya sea exhibiendo sus variaciones, o «evolucionando» enteramente dentro de sus propias formas, son o bien independientes, o bien relativamente autónomas de otra historia o práctica social, o constituyen incluso sus formas profundas, generalmente determinantes. Alentada por el desprecio anterior hacia estos aspectos formales y estructurales significativos, esta posición llega a pasar por alto todos los otros tipos de conocimiento y análisis, mediante el simple razonamiento de declararlos, *a priori,* irrelevantes. Esta actitud puede hacer hervir la sangre pero, por lo general, no resiste mucho ante una verdadera investigación.

Estructuralismo genético

Una versión más plausible intenta mantener la determinación estructural y su relativa autonomía en un nivel más protegido, deliberadamente especializado. Así, el *estructuralismo genético,* por ejemplo Goldmann (1970), concede una importancia decisiva a la evolución de las formas, analizando su construcción y disolución, en contraposición a la idea de formas permanentes que simplemente exhiben variaciones. Pero aunque, de este modo, relaciona algunas de estas formas con transiciones históricas reales de tipo general, insiste no sólo en que esas relaciones son puramente formales (no son, en ningún sentido, correspondencias de contenido), sino también en que sólo algunas de esas relaciones son significativas: una posición defendida mediante la declaración, también *a priori,* de que dichas relaciones existen únicamente en un cierto (y «fundamental») nivel, y que

todas las demás obras y relaciones accesibles son «efímeras» y, por lo tanto, insignificantes y despreciables. Estas cuestiones son ciertamente muy complejas, y no supone ninguna dificultad llegar al acuerdo de que algunas formas y relaciones son mucho más importantes que otras. Pero cualquier forma de exclusión *a priori* de áreas cognoscibles de una cultura es tan inaceptable como la exclusión, más obviamente arbitraria, de la «historia» y de otros intereses «periféricos». La condición de toda sociología adecuada de la cultura es estar abierta, en principio y en la práctica, a todos los hechos y aspectos posibles.

Condiciones de la práctica

Sin embargo, es comprensible que se hiciera especial hincapié en algunos aspectos. Existía, con frecuencia, una brecha tan grande entre la historial social y la sociología más generales y estos análisis altamente específicos de la forma, que resultaba tentador trazar una línea, aunque sólo fuera para desalentar la construcción de puentes de papel o de construcciones aún más etéreas. La descripción de esta línea como «autonomía relativa» representó, en alguna de sus formas, un avance positivo, al destacar la especificidad de una práctica; una especificidad que, ciertamente, debe reconocerse a *todas* las prácticas. Lo que realmente faltaba era una explicación teórica adecuada de las *condiciones de una práctica,* pues es en estas condiciones donde se puede afirmar una especificidad y, sin embargo, investigar las inevitables relaciones entre las diferentes prácticas. Esto será discutido más adelante, de forma más general, en relación a la historia social de las formas dramáticas.

Las condiciones del soliloquio

Pero podemos dar un paso más en la argumentación, regresando a la discusión sobre el soliloquio. Si ponemos, en una columna por así decirlo, las características formales (diferenciadas) del soliloquio y, en otra columna, los cambios sociales generales en las autoconcepciones del individuo y en las relaciones entre individuos en este nuevo sentido, y sus roles sociales asignados o esperados, podemos establecer algunas correlaciones interesantes.

La forma de alocución directa al público, realizada por un orador individual, es evidentemente congruente con una distribución estable de la autoridad y de la ocasión para hablar: una distribución sistemática de los roles de hablar y de escuchar. Las expresiones más simples de pensamientos secretos, si bien incongruentes con dicha distribución en su nivel social habitual, son, sin embargo, congruentes dentro de las formas dramáticas, como un artificio de la trama para hacer explícita la intriga, o como un tipo de autoexposición que a su manera confirma el discurso público normal. Pero todas las otras formas de «autoexpresión» van más allá de estos términos heredados. El caso más obvio es la expresión de conflictos internos, en el cual las posiciones preparadas y las acciones asignadas son cuestionadas no sólo en cuanto forma retórica —como objeciones o dudas que se han de responder o superar— sino también como procesos sustanciales y continuos, en los que esta persona debe decidir por sí misma o en realidad no puede decidir. La forma retórica de hablar consigo mismo como si fuera otro resulta igualmente transformada cuando existe una apertura nueva e intensamente sentida ante la cuestión de lo que el yo podría *llegar a ser,* en contraste con lo que es y debe ser según las formas heredadas. Cada uno de estos desarrollos está directamente relacionado con nuevas valoraciones de la individualidad y con nuevas posibilidades de autodesarrollo y de cambio y de movilidad prácticos.

Pero existen también formas que todavía plantean cuestiones. Todos los términos sociales de esta conciencia no son aún accesibles de manera regular. Así, por ejemplo, el soliloquio se compone típicamente como un hombre que habla consigo mismo, pero, debido a su desarrollo extendido y general, como un hombre que habla consigo mismo en estas circunstancias especiales: más allá de las relaciones sociales inmediatamente accesibles y confirmadas, pero dentro de relaciones dramáticas de una nueva accesibilidad; dirigido a un público que escucha indirectamente o por casualidad, y en algunos casos extremos no dirigido «a un público», sino bajo una forma de discurso que ofrece ir más allá de estas relaciones todavía relativamente públicas para llegar a la nueva situación en que un individuo habla, como en silencio, con otros individuos.

La complejidad de estos modos va, pues, más allá de una mera correlación. Lo que se está intentando y componiendo por

primera vez es en sí mismo experimental, en distintos grados: parte del cambio y de la investigación generales, en sus procesos reales. Es en este sentido que debemos considerar su dependencia de las condiciones específicas de la práctica. Dentro de las complejas posibilidades del drama como forma multivocal estos nuevos tipos de discurso univocal pueden ser en un sentido implantados, en otro protegidos. Los usos más innovadores pueden parecer solamente desarrollos menores de formas conocidas. Y esto mismo fue posible únicamente en las condiciones de un nuevo tipo de público, dentro de nuevos tipos de teatro, ya no definidos formalmente por los términos, lugares y ocasiones de una autoridad extradramática, sino socialmente mezclados y socialmente móviles en el marco de una sociedad urbana en expansión, servidos por sus propias formas características de teatros como empresas comerciales y con dramaturgos profesionales especializados.

Fue en esta situación cultural móvil e intrínsecamente variada, en un nivel amplio pero heterogéneo de participación popular, en la que, todavía bajo el riesgo y la presión de las autoridades heredadas, se investigaron de forma intensiva y, con frecuencia, se lograron intensamente nuevos tipos de discurso, que representaban también nuevas formas de lo que en ese momento podía hablarse públicamente. Y de este modo, fue especialmente en el drama donde se articularon y materializaron los procesos de cambio, por lo demás generalizados, en las concepciones sobre el yo y sobre la sociedad. Las vías por las que estos mismos cambios se abrieron paso en el poema individual escrito o en el discurso filosófico o en la narrativa son bastante diferentes, y de un tipo menos poderoso. Pues fue especialmente en las condiciones de la práctica dramática que estas relaciones exploratorias y todavía inciertas pudieron componerse prácticamente; de manera más evidente, en las formas del discurso, pero también en el fértil complejo de relaciones cambiantes entre lo multivocal y lo univocal, y entre el hombre que representa y habla un papel y el hombre que habla como y por sí mismo.

Es en casos como éstos, de modos formalmente identificables y de procedimientos técnicos, que expresan y exploran a la vez una gama de relaciones sociales conocidas, cambiantes y sólo recientemente posibles, donde encontramos los ejemplos más interesantes de aquellos sistemas de señales internalizados e internamente desarrollados —relacionados necesariamente con sis-

temas de señales más generales y externos pero no siempre determinados por ellos —que, a medida que se van convirtiendo en convenciones operantes, añaden toda un área de nuevo material para la sociología de la práctica cultural. Ahora estamos en condiciones, utilizando algunos ejemplos más sustanciales, de considerar otra vez los dos tipos de sistema o forma, y las relaciones prácticas entre ellos.

6. Formas

Es evidente que ciertas formas de relación social están profundamente encarnadas en ciertas formas de arte. Será útil echar una ojeada a algunos ejemplos concretos en el caso del drama, donde encontramos un amplio registro de formas específicas de capital importancia, en órdenes sociales radicalmente diferentes.

En primer lugar, debemos reconocer que no puede existir una separación absoluta entre aquellas relaciones sociales que son evidentes o susceptibles de ser detectadas como condiciones inmediatas de una práctica —los lugares, ocasiones y términos señalados de tipos específicamente indicados de actividad cultural— y aquellas que están tan integradas en la práctica, como articulaciones formales específicas, que son al mismo tiempo sociales y formales y pueden en un determinado tipo de análisis ser consideradas como relativamente autónomas. Este punto resulta especialmente claro en el más antiguo de los ejemplos históricos, el del drama trágico griego de la época clásica.

Algunas condiciones de esta práctica ya han sido descritas, especialmente la ubicación de las representaciones dramáticas en competición dentro de una festividad religiosa. Argumentamos entonces que, dentro de esa compleja situación social, se daba una inevitable complejidad de señales «religiosas» y «dramáticas», pero que, mientras en la organización de la festividad religiosa las señales religiosas eran dominantes, en las representaciones propiamente dichas lo que dominaba eran las señales dramáticas. En este contexto, por «dominante» no entendemos excluyentes o exclusivas; la presencia, aunque sea subordinada, de las demás señales es característica. Pero lo que debemos ahora examinar, en un nivel mucho más profundo que cualquier ordinaria especificación de la forma, es la articulación social de lo dramático, del «drama» mismo, en este estadio de su relación con la actividad predramática.

Los datos históricos son complejos e incompletos, pero podemos dar por supuestos algunos puntos principales. En primer lugar, existía una forma predramática conocida, el *ditirambo* o himno coral, que de hecho se representaba todavía (también competitivamente) en la misma festividad. En segundo lugar, existía una serie limitada de innovaciones conocidas, de tipo formal, que constituían conjuntamente una nueva forma general: 1) la innovación del diálogo entre una figura individual y el (resto del) coro; 2) la innovación del diálogo, ahora en un sentido más desarrollado, entre esta figura y una segunda figura (el segundo actor); 3) la adición de un tercer actor. En su forma madura, este nuevo «drama» constaba, pues, de un coro, con un líder que constituía una variante de la figura individual surgida originariamente; un protagonista (primer actor) que era la forma más desarrollada de esta misma figura; otros dos (y no más) actores; y unos acompañantes silenciosos. El coro cantaba y danzaba, en cierto modo como en el ditirambo, pero también de maneras nuevas, puesto que ahora mantenía relaciones deliberadas con los actores. El líder del coro utilizaba adicionalmente un modo entre el habla y la canción, en transiciones entre el canto coral y el diálogo de los actores; su forma local comprendía desde simples indicaciones hasta una forma

de diálogo propiamente dicho. Los actores hablaban (en metros formales); llevaban máscaras; se repartían, entre los tres, todas las partes habladas (con frecuencia, siete u ocho «personajes individuales»). En uno o más clímax, uno de los actores cantaba (como una de las primeras innovaciones) en interacción con el coro.

El efecto de las innovaciones fue por supuesto trascendental. Mediante el desarrollo y la imitación (incluyendo innovaciones adicionales, tales como, en períodos muy posteriores, la ampliación del número de actores hasta que hubo uno para cada «personaje» y las reorganizaciones internas del énfasis, o como la pérdida de importancia del coro hasta convertirse en apenas algo más que un interludio musical, y finalmente su exclusión total) esta forma específica nueva y activa se convirtió en la base de una forma general y verdaderamente universal, que fue ampliamente practicada en órdenes sociales y condiciones prácticas radicalmente diferentes. Así, un nuevo elemento formal —el del diálogo actuado entre individuos— puede investigarse a partir de su aparición dentro de una forma específica general hasta su aparición como forma general autónoma dentro de la cual (y estableciendo ahora sus propios límites formales) se desarrollaron nuevas formas específicas.

Una nueva forma general

Este es un caso sobresaliente de una forma específica altamente condicionada, de tipo profundo, que se convirtió, por así decirlo, en una propiedad cultural general, y que, en último término, pertenece más a la sociología de nuestra especie, en un cierto nivel de desarrollo cultural, que a una sociología específica de una sociedad dada en un tiempo y lugar determinados. Existen otros casos importantes de este tipo, no tan bien registrados, pero no por ello menos importantes: el propio canto coral; la danza formal, la narrativa formal; las estatuas-retrato; las pinturas aisladas. Todos son recordatorios necesarios de un nivel decisivo del desarrollo social humano, de tipo general y acumulativo, que tuvo fases y ritmos notablemente más largos (y con frecuencia en realidad permanentes) que las condiciones específicas de la práctica de una sociedad o período determinados. Sin embargo estas fases y ritmos notablemente más largos —estas formas más profundas— no pueden desligarse del desarrollo so-

cial general como tampoco pueden reducirse a condiciones meramente locales. El caso del diálogo actuado entre individuos guarda relación precisamente con este punto.

Pues lo que resulta evidente en el drama clásico griego es la aparición de este elemento en relaciones precisamente controladas con otros elementos formales, y la aparición de su modo apropiado —el discurso compuesto y ensayado— en relaciones precisamente controladas con otros modos. El momento de esta aparición es, pues, sociológicamente preciso. Fue la interacción, y sólo en este aspecto la transformación, de una forma heredada (el canto coral) con nuevos elementos formales que, al subrayar nuevos aspectos, encarnaban relaciones sociales diferentes. El canto coral era todavía un modo profundamente colectivo, si bien, a medida que se acercaba a la representación competitiva y se alejaba, en parte, de una ocasión por lo demás implantada (religiosa), su nivel de colectividad se iba ya modificando. La aparición de la figura individual en relaciones deliberadas y evidentes con el coro era compatible con los modos predramáticos, especialmente el sacerdote (incluyendo el sacerdote como representación del dios) en sus relaciones formales con un cuerpo de adoradores. Sin embargo, contenía también elementos de compatibilidad con el modo dramático, a medida que estas relaciones se iban representando deliberadamente. Pero fue fundamentalmente con la aparición de la *segunda* figura, que hacía posible las relaciones relativamente independientes entre figuras separadas y designadas, cuando se produjo el movimiento crucial hacia lo que ahora conocemos como drama; la aparición de la tercera figura supuso, obviamente, un paso más en esta dirección.

Límites específicos de la forma griega

Sin embargo, dentro de esta forma específica, la aparición se detuvo en este punto. Lo que más tarde pareció un movimiento obvio —hasta el punto de convertirse en una distribución meramente técnica de papeles, con un actor para cada figura diferenciada— no se hizo. Esto no obedecía a una «abstención» por motivos prácticos. Era una señal evidente de *la naturaleza y los límites de la individuación dentro de esta forma todavía parcialmente colectiva*: una separación de un número limitado de figuras individuales respecto de un continuado acento colec-

tivo; algunas figuras fueron separadas pero no del todo, y las relaciones entre este número limitado de figuras y una figura colectiva persistente se fueron convirtiendo, de este modo, en las preocupaciones dominantes de la forma.

Estas relaciones cambiaron la percepción (articulación) de la figura colectiva y de las separadas, y se constituyeron de forma decisiva —pues la forma actuada e interactuante era ahora dinámica— en medios de explorar y de actuar estas formas dadas y posibles de identificación. Todo sería mucho más sencillo si pudiéramos decir que el coro, como modo colectivo, era una norma por la que se juzgaban las figuras separadas, pero por supuesto esto no ocurrió así. El coro, aunque por lo general poderoso, era con frecuencia ignorante o resultaba estar equivocado. También sería más sencillo si pudiéramos decir que lo único importante eran las figuras separadas; sin embargo, aunque atraían la máxima atención, seguían encerradas, por la forma, dentro de los límites de la presencia coral. Lo que encontramos en realidad, en la forma como un todo, y teniendo en cuenta sus muchas variaciones y desarrollos internos, es esta articulación culturalmente específica de relaciones dinámicas entre lo único y lo común, lo singular y lo colectivo; y esta articulación se entrecruza con otras formas de discurso y con la historia práctica de una sociedad sometida a las grandes presiones de una transición.

La forma también estaba caracterizada por una combinación específica de medios de producción. Había tres modos de la voz: el canto, el recitado y el parlamento. La mayor parte del canto era coral (en semicoros); una parte importante era el solo con coro. Las formas simples de música instrumental y de danza estaban integradas en el canto coral y, en el caso de la música, con el recitado. Las formas convencionales de movimiento estaban integradas con el recitado y el parlamento, en tres tipos: indicaciones, ademanes y posturas. Existía un uso limitado del escenario pintado, y del vestuario y las máscaras. Es obvio que esta forma y práctica dramáticas deben, pues, ser clasificadas dentro de una forma más amplia, culturalmente, que lo que es posible en la mayoría de las formas y prácticas dramáticas subsiguientes. Lo que más tarde llegó a ser seleccionado de forma predominante como definitivamente «dramático» era sólo una parte de esta forma —el diálogo actuado entre individuos— y sólo uno de sus medios de producción —el parlamento actua-

do—, si bien el uso de la «escena» (espectáculo) se extendió también de forma muy generalizada.

La ópera y el drama neoclásico

Dos casos sobresalientes de «resurgimiento» relativamente consciente de la forma griega clásica, tuvieron lugar en períodos posteriores y en órdenes sociales diferentes. Uno y otro muestran selecciones radicalmente diferentes de la gama abarcada por esta forma. El primer caso, la ópera italiana, a partir del año 1600 aproximadamente, seleccionó el solo, el canto coral y el recitado. El segundo caso, la tragedia neoclásica de mediados del siglo XVII eligió el parlamento formal. En este último caso, en el que una cierta cantidad de obras se basaban en las mismas historias que las tragedias griegas, el contenido social de los cambios formales resulta especialmente evidente, pues lo que se había abandonado no era sólo el canto sino también el elemento socioformal fundamentalmente relacionado con él, el coro. Este elemento colectivo de la forma fue desplazado por un aumento de las relaciones interpersonales; el número limitado de figuras individuales se incrementó decisivamente. Algunas, pero sólo algunas, de las funciones dramáticas del coro fueron reemplazadas por el nuevo elemento formal del príncipe y del sirviente confidencial. Esta relación actuada encerraba argumentos y clarificaciones generales como en algunos de los intercambios del coro y del actor griegos, pero no incluía las interrelaciones dinámicas entre las figuras separadas y un colectivo activamente presente, pues esa dimensión social había desaparecido. Por otra parte, sin embargo, incluía elementos nuevos: la confesión de sentimientos privados (confidenciales), dentro de la problemática relación entre la realidad privada y la posibilidad pública; y la intriga consciente, dentro del carácter marcadamente político de una sociedad cortesana y aristocrática.

De modo que si bien la figura del príncipe es persistente, sus relaciones con un orden metafísicamente dramatizable (como en el caso de los dioses griegos representados con frecuencia) y con un colectivo continuamente dramatizado (el coro) han sido reemplazadas por un conjunto, al mismo tiempo más estrecho y más deliberadamente investigado, de relaciones políticas y personales, a las que corresponden las nuevas convenciones formales. Entonces el conflicto se produce normalmente dentro de esta

gama de relaciones, y se articula en diálogos hablados de verso uniforme, en contraste con la multitud de niveles dramatizados de relación y la diversidad del metro y modo de la forma anterior. Las presiones más importantes hacia este tipo de articulación social pueden estimarse también por contraste con el otro «heredero» de la forma griega, la ópera italiana, en la que el relativo abandono del parlamento permitió un desarrollo extraordinariamente rico de la música y del espectáculo. Lo que se produjo, de esta forma, fue una especialización cultural, de modos y centros diferentes de interés, hasta el punto en que se hizo habitual considerar la ópera y el drama no sólo como formas diferentes sino como artes diferentes.

El drama renacentista inglés

Mientras tanto, en el orden social diferente de la Inglaterra del Renacimiento se llevaron a cabo unas innovaciones formales muy distintas. Lo «dramático», a fines del siglo XVI, era una combinación altamente específica de diálogo actuado entre individuos y de espectáculo desarrollado. Abriéndose camino en teatros populares antes que en teatros esencialmente aristocráticos, se inspiró con fuerza en las artes de la representación visual (tanto en la actuación como en la escena) que habían sido centrales en la cultura popular anterior a la escritura. Los actos de violencia, por ejemplo, más que narrados o contados eran representados directamente. El drama como acción visible, sin palabras, era accesible en la forma simple de la pantomima o en las formas más altamente desarrolladas de las procesiones, batallas o visiones escenificadas. (En un período posterior y más socialmente exclusivo, este elemento evolucionó hacia una forma predominante o incluso separada, como la mascarada, que en un estadio anterior había sido una de las fuentes dramáticas.) La música y el canto también se utilizaban, pero salvo raras excepciones no eran elementos integrales sino aislados de la representación.

Entonces, dentro de esta síntesis de elementos de un drama popular procesional y basado en lo espectacular, e influenciado (aunque yendo más allá) por los términos de una forma de diá-

logo religioso-didáctica y humanista más articulada, surgió un nuevo tipo de parlamento dramático, como un elemento profundamente innovador y, al menos en algunos ejemplos importantes, temporalmente dominante. Y lo que es más notable, sociológicamente, acerca de esta forma de parlamento dramático, es su deliberada diversidad.

Al principio, fue lingüísticamente coextensiva con todo el espectro de la sociedad. Incluía, en uno de sus aspectos, argumentos altamente abstractos y formales, expresados en el vocabulario de quienes tenían una alta educación, así como elementos de versificación formal que seguían formas heredadas y estrictamente estructuradas. Pero incluía también, en relaciones diversas y también en algunas regulares con ellos, el lenguaje cotidiano y las formas de hablar propias de la guerra, la política, los negocios y el comercio, al igual que el amplio vocabulario y las formas de hablar (incluidas las vulgares) del discurso popular cotidiano. Esta gama sociolingüística es todavía excepcional en el drama, y está conectada, indudablemente, con una situación social altamente específica (y de hecho relativamente breve).

Pero se daba, además, en la acción —formalmente coextensiva con una excepcional diversidad de tipos de relación, en una gama que abarcaba desde lo más formalmente público a lo públicamente activo, pasando por la intriga y la contraintriga, hasta lo directamente familiar y lo íntimamente privado, y, más allá de éstos, una vez más, a formas completamente nuevas de discurso «interior»— la composición directa no sólo de formas de procesos intelectuales y emocionales sino también, y de forma significativa, de estos procesos en radical confusión y desintegración. Las relaciones de cada uno de estos aspectos con las formas persistentemente importantes de la representación visual eran dinámicas y, nuevamente, diversas; unas veces notablemente integradas; otras, y ciertamente en última instancia, inestables.

No resulta, pues, fácil hablar de una forma única; en la práctica se hacen necesarias varias clasificaciones de los tipos de forma. Sin embargo, en un nivel más profundo, y especialmente en cualquier comparación histórica, existía una indudable *comunidad de formas,* que era al mismo tiempo socialmente específica y, una vez más (como en el caso de la tragedia clásica), irrepetible, aun cuando se la imitaba de forma deliberada.

La especificidad de esta comunidad de formas se hace más

evidente cuando se compara con sus sucesores ingleses, pues en este caso se da una correspondencia directa entre la creciente exclusividad social de los teatros (que comenzó muy pronto, en 1610, con la tendencia general hacia los teatros cerrados «privados» como forma predominante, continuando con la Guerra Civil y luego en su forma más aguda y formalmente legislada en el período de la Restauración) y lo que constituye al mismo tiempo una contracción lingüística y formal y una nueva regularización lingüística y formal. Este es uno de esos casos en los que la correspondencia entre las condiciones de una práctica y sus formas dominantes es relativamente directa. No es sólo lo que ocurrió en el cambio de la tragedia pública al drama heroico. Es también lo que sucedió en una de las continuidades identificables, en la cual el coloquialismo con frecuencia vigoroso de la comedia de costumbres de la post-Restauración (que en sus otras funciones formales se remonta al anterior tipo de comedias de Fletcher y Shirley) queda funcionalmente desplazado y aislado: desplazado por su limitación a una clase única y en boga; aislado, como modo, no sólo de una gama ampliamente activa del discurso, sino de los modos más formales de lenguaje que se convirtieron en elementos cruciales de la apertura isabelina.

Cambios en la forma

Sin embargo, los cambios socioformales eran, de hecho, mucho más profundos. La tragedia isabelina y especialmente la shakespeariana admitían, como forma inspiradora, una interacción extraordinariamente abierta entre el orden social y la desintegración social. Por decirlo de otra manera, lo que ahora podemos analizar como «interacción» encontró su forma en una acción abierta y diversa, dentro de la cual las fuerzas y los términos del orden estaban continua y activamente presentes, pero también se presentaban con gran intensidad, y nunca para ser simplemente descartadas o contenidas por las fuerzas y términos del orden, fuerzas activas de desintegración e incluso de disolución, hasta el punto en que el cuestionamiento acerca de la naturaleza del propio orden humano era directamente escenificado. Una vez más esta forma puede reconocerse más fácilmente por contraste con uno de sus sucesores más simples. En la tragedia jacobina esta «integración» desaparece. Las fuerzas y los términos del orden pierden sustancia y se convierten en las fuerzas

y los términos del poder. Existen entonces no sólo las fuerzas contendientes de la desintegración y la disolución, sino la extraordinaria dramatización de la disolución en proceso: la «guerra de todos contra todos».

Lo más notable de la forma anterior —la forma central más importante de la Inglaterra renacentista— fue su dramática integración de lo que más tarde podríamos dividir en cuestiones «públicas» y «privadas». La crisis de *Hamlet* o de *El rey Lear* es una crisis simultánea de desintegración pública y privada: no sólo en lo temático, sino también, en un nivel formal profundo, en el lenguaje. En las escenas de «locura» de *Hamlet* y de forma más marcada en las escenas de la tormenta de *El rey Lear* esta crisis llega a un punto, a través de las acciones y preguntas generales, que representa al mismo tiempo la disolución virtual de la comunicación —los significados, secuencias y conexiones convencionales radicalmente perturbados e incluso desintegrándose bajo enormes presiones— pero también, de forma señalada, la extensión del lenguaje dramático para recrear incluso este proceso: la crisis total todavía escenificada, formada. Todo ello ocurrió en memoria del orden, en el deseo continuado y en la evidente necesidad de orden, en las contradicciones entre orden y poder, y en las más profundas contradicciones entre un orden heredado y un poder corrupto y las fuerzas ahora intensamente sentidas de la personalidad individual y de una movilidad más general; a partir de todos estos elementos de una crisis total se configuró esta importante forma. En la forma posterior, que tenía muchas continuidades con ella, la decidida dimensión pública había desaparecido y una crisis todavía total se fue firmemente volviendo privada. La disolución y el horror se hicieron todavía más patentes (aunque no más aterradores) porque ahora ya no luchaban contra fuerzas e impulsos de orden sino, y al final incluso mecánicamente, con ellos mismos.

Las formas y la historia

Existen maneras de analizar estos cambios en función de la historia general de la sociedad. Mirando retrospectivamente, no constituye, ciertamente, ninguna sorpresa encontrar una forma de crisis total en una sociedad a cuarenta años de una guerra civil. Realmente, es de destacar el hecho de que la forma jacobina encarnara la condición de «guerra de todos contra todos»

que, en la siguiente generación, sería tomada por Hobbes como punto de partida para una nueva filosofía política que «respondía» las preguntas que habían quedado dramáticamente sin respuesta, en su justificación de un poder protector absoluto. Pero las formas dramáticas no constituían anticipaciones o reflejos de estos procesos sociales más generales; o más bien no deben reducirse a anticipaciones o reflejos. Pues las verdaderas relaciones sociales se pusieron de manifiesto específicamente en las profundas cualidades formales del modo dramático propiamente dicho y en las cualidades específicas de estas formas.

Así pues, la «crisis total» es algo diferente en la forma dramática y en la acción social, por las mismas razones por las que la «guerra de todos contra todos» es diferente en la forma dramática y en la filosofía política. Que existen raíces comunes para estas prácticas diferentes es el primer (pero con frecuencia el único) punto sociológico. Insistir en que las prácticas son diferentes no representa una forma de reserva que delimita una esfera «estética», sino una indicación social de los modos y funciones reales de las diferentes prácticas.

Así, el hecho de que estas formas dramáticas evidentemente relacionadas tuvieran lugar mucho *antes* que las formas de acción política y que la nueva filosofía política es un punto absolutamente significativo, que no debe perderse de vista por una elisión histórica o por una idea de profecía. Cuando estas «acciones» eran escenificadas, en los diferentes tipos de práctica, no eran las mismas acciones; se habían producido cambios y rupturas cruciales. Podemos decir que algunas formas dramáticas, y especialmente éstas, escenificaban elementos de las precondiciones de lo que sin embargo, más allá de los límites de estas formas, podía ser llevado políticamente a la práctica de forma completamente diferente. No se trata sólo de que el modo dramático, por sus propiedades y señales culturales esenciales —su capacidad intrínseca, muy especialmente, para marcar el final definitivo de una acción que en otras prácticas puede no ser llevada a su fin o no ser susceptible de serlo— opere, socialmente, bajo diferentes condiciones. Ocurre también, como en esos ejemplos específicos, que estas propiedades y condiciones —en el sentido más amplio, estas señales— dan lugar a conclusiones que son histórica y formalmente diferentes de las de otras prácticas.

Así el elemento crucial de la virtual disolución de la comu-

nicación, que aparecía formalmente escenificada en las crisis de la tragedia shakespeariana, debe contrastarse con la notable y extendida precisión con que se preparó y se llevó a cabo la Guerra Civil. Y esto no representa únicamente (aunque sí de forma crucial) el indicio de un diferente período histórico. Es también la prueba de que la forma de la crisis total es diferente, y de que sólo es posible comprender lo que todavía podemos considerar como fases relacionadas de una crisis general, si incluimos todos los elementos de cada práctica: los discontinuos, al igual que los que están conectados tanto en el análisis como en la práctica.

Además, las discontinuidades tienen significación social. La crisis del lenguaje, y sus resoluciones temporales, era un elemento central de los procesos sociales de fines del siglo XVII. Una vez más, en un caso más obvio, las continuidades entre la forma dramática jacobina y los presupuestos ideológicos hobbesianos deben situarse junto a la discontinuidad o ruptura: que en la forma dramática, el poder absoluto, para detener la cadena de asesinatos, no llegó ni fue presentido, pues sus probables portadores eran considerados como la fase siguiente de la *misma* acción más que como su resolución política. La diferencia es histórica y política, pero también formal: por la sencilla razón de que en una obra este tipo de catástrofe puede no sólo parecer final sino serlo.

Las formas de la Restauración

Sin embargo, no es sólo una cuestión de catástrofe. Uno de los efectos de la racionalización del poder absoluto, en un período que se reflejaba no tanto en devastadores conflictos dramáticos, sino en una guerra civil real y sangrienta, fue una forma de restauración que, puesto que sólo reprimía temporalmente los conflictos subyacentes, podía alcanzar poco más, como modo, que lo abstracto o lo cínico.

El drama heroico

Así, el drama heroico (por ejemplo, *Conquest of Granada* de Dryden) podía abstraer y aislar las *actitudes* de un orden moral soberano, pero no, de forma característica, este mismo orden en toda su gama (social y política) de fuerzas contendien-

tes. Lo que mostraba, más bien, era el conflicto, al mismo tiempo internalizado y proyectado, de las ambiciones, deseos y controles individuales, como en el caso típico del conflicto entre «amor» y «deber». Esto ya no convulsionaba, como en la plena esencia de *Hamlet* o *El rey Lear*, a hombres, mujeres y todo un reino, sino que seguía su curso dentro de los límites de una figura única. Los profundos conflictos de este nuevo individualismo, al igual que, de forma más evidente, la gama de fuerzas sociales contendientes, temporalmente reprimidas ahora por la idea impuesta de soberanía absoluta, fueron así radicalmente desplazados y excluidos.

La comedia de costumbres

Sin embargo, este desplazamiento, en su nivel más sensible y ciertamente más peligroso, iba acompañado de una admisión extraordinaria de nuevas relaciones sociales, en una forma específicamente dramatizable. En la comedia de costumbres (por ejemplo *The Plain Dealer* de Wycherley), a pesar de las limitaciones de clase ya señaladas, y en parte debido a ellas, podemos reconocer un mundo inequívocamente burgués, en el cual el dinero y la propiedad, más que el poder político de cualquiera de los antiguos tipos, eran lo auténticamente real a diferencia de las pretendidas preocupaciones sociales. Sociológicamente esto constituye una forma dramática casi única, porque la congruencia entre su auditorio de clase deliberadamente limitado, sus «caballeros dramaturgos» provenientes del mismo y limitado medio social, y su material dramático estrictamente limitado a esta misma vida *contemporánea* (en sí mismo un nuevo factor fundamental), es extraordinariamente completa. La forma, aun siendo tan breve como fue, en esta inevitable congruencia temporal, sirvió para mediar y componer un conjunto de relaciones sociales específicas. La preocupación por el dinero y la propiedad, dentro de un orden social altamente competitivo, ostentoso e intrínsecamente móvil (en este nivel particular de clase), resultó ser inseparable de los amores y apetitos reales y fingidos de un sistema de matrimonio basado en la propiedad, en el medio específico de la «temporada» londinense, en la que se suponía que debían establecerse los contactos y cerrarse los tratos, y en la que también necesariamente aparecían los acompañantes y los explotadores de este proceso general de clase. Visto, casi exclusivamente, desde

este estratégico punto de vista preciso y limitado, el proceso se materializó como una forma con características específicas (ligadas), pero también, es interesante subrayarlo, con elementos innovadores que sobrevivieron a su estrecho contexto.

Así, el candor (con frecuencia rudo) de su reconocimiento e imitación de las costumbres y motivos de su mundo es, en un nivel, inseparable del cinismo activo (que en ocasiones es más que simple cinismo) de la gente que comprende el proceso demasiado bien —como realidad al igual que como juego— como para simular que las cosas son de otra manera. Por supuesto, desde cualquier otra posición social, tanto el proceso como las actitudes hacia el mismo eran moralmente objetables; algunas de esas protestas han llegado hasta hoy. Sin embargo, lo que se puede aislar como un candor localmente explicable (y ambiguo), debe considerarse también, históricamente, como un momento de una transición mucho más general. La generalización de una forma cuasicoloquial de discurso dramático (cuasicoloquial, como todos esos modos deben ser, pero en este caso de forma especial, puesto que existe una congruencia directa entre las formas de artificio teatral y social) estaba ahora lo suficientemente avanzada (aunque todavía no completa, como demuestra la conservación de prólogos y epílogos rimados y de «sentencias» —indicaciones morales sumarias—) como para constituir un indicio de una de las mayores transiciones del nuevo orden social que estaba comenzando. Una vez más, pero de forma más completa, el cambio hacia lo contemporáneo y hacia los materiales indígenas, como temas normales del drama, se produjo aquí en condiciones muy especiales, pero llegó a convertirse en el elemento más importante y diferenciador del drama de toda una nueva época.

De esta forma nos encontramos con la aparente paradoja de de la aparición de dos o tres de los elementos principales del drama de la época burguesa en la forma altamente específica de uno de los lugares más socialmente exclusivos de cualquier drama: un mundo aristocrático en boga alrededor de la corte de Londres. Sin embargo, mientras el drama heroico puede ser razonablemente interpretado como la ideología (y sólo la ideología) de una verdadera restauración, la comedia de costumbres, en su área deliberadamente limitada (y ciertamente con las ventajas de esta misma limitación) debe ser considerada como una reconstrucción de la forma dramática para negociar las relacio-

nes decisivamente alteradas de un orden social competitivo, móvil y negociador, en el cual título y propiedad estaban determinados, y se veían como determinados, de maneras y con arreglo a valores radicalmente diferentes de los de un mundo feudal y post-feudal, e incluso de un mundo post-feudal en desintegración.

Fue el hecho de «ver como diferentemente determinado» lo que configuró esta nueva forma, y en este caso, la indudable presión de algunas antiguas maneras de ver —esa otra parte del candor que no constituye simplemente un tosco reconocimiento sino un valor a establecer, aunque sea de forma tentativa y autoprotectora, contra unos «modos de vida» profundamente tortuosos, calculadores y engañosos— ejerció su influencia para dar a la forma una fuerza de la cual sus sucesores inmediatos, más conscientemente morales pero durante mucho tiempo tan poco dispuestos a ver como a aceptar, carecieron visiblemente.

El drama burgués

La complejidad de este ejemplo contrasta notablemente con la fase inmediatamente posterior. Pues lo que surgió en Inglaterra en la primera mitad del siglo XVIII fue un tipo excepcionalmente simple de lo que puede denominarse, en sentido estricto, drama burgués. Aquí, en efecto, encontramos el caso más claro, en toda la historia del drama, de una conciencia ideológica de las nuevas relaciones sociales aplicada a la reconstrucción de una forma:

Por largo tiempo el destino de los reyes y los imperios
ha sido el tema común de la escena trágica,
como si la desdicha se hubiera asentado en el trono
y nadie pudiera ser infeliz sino los grandes.

Podemos escuchar maravillados historias como ésta,
pero tan distantes y en tan alta esfera,
no podemos compadecernos jamás de lo que jamás compartimos.

Y del mismo modo:

Despojada de pompa real y deslumbrador boato,
su musa nos cuenta una historia de infortuno privado,

forja desdichas con escenas cotidianas:
un hermano traidor, una esposa ultrajada.

Esta excepcional conciencia de clase, aunque a corto plazo produjo dramas de poca importancia (el ejemplo más interesante es *The London Merchant* de Lillo), constituye un signo claro de un nuevo orden social. Representa, igualmente, una indicación indirecta de la manera en que podía decaer desde dentro una forma en otro tiempo poderosa, hasta que el ataque final contra ella fue como embestir contra una cáscara vacía.

El rango en el drama

Por supuesto, es verdad que la asociación regular de casi todo el drama serio con príncipes y familias dominantes había sido, en parte, el reflejo de órdenes sociales en los que éstos eran predominantes. Así ocurrió especialmente en el drama del Renacimiento. Pero en la tragedia griega, por ejemplo, la conexión sociológica había sido bastante diferente. Era éste un drama de antiguas («heroicas») familias dominantes dentro del orden contemporáneo muy diferente de la ciudad-Estado. Sus caracteres y sus acciones no eran, por tanto, un reflejo de las relaciones sociales existentes. Como ya hemos visto, éstas deben buscarse más profundamente, en la forma del coro-y-actores. Sin embargo, la asociación regular, o incluso la identidad, del destino de un príncipe o de una familia dominante con el destino más general de un Estado o de una ciudad hizo posible una forma de acción integrada en la cual el carácter individual, la posición y la responsabilidad sociales, el bienestar general de la comunidad y la situación humana en su sentido más amplio podían contemplarse bajo una dimensión única aunque siempre compleja. En consecuencia, puede decirse que el príncipe o la familia dominante eran un vehículo para la expresión de preocupaciones metafísicas y sociales (en realidad, en sentido estricto, sociometafísicas) más generales.

Pero ya en la Roma Imperial estas acciones habían disminuido hasta cierto punto, y el destino del príncipe, como tal, adquirió una prominencia, como definición del drama serio, que continuó hasta el Renacimiento y aun más allá del mismo. En el drama renacentista inglés, como ya hemos visto, hubo muchos casos importantes en los que el destino del príncipe y el destino de su reino estaban radicalmente conectados en muchos niveles, desde

la obvia conexión con el buen o mal gobierno (como en la historia inglesa y las obras romanas de Shakespeare) hasta las conexiones más profundas y extensas de las tragedias mayores, en las que *Hamlet* sin el Estado de Dinamarca, *El rey Lear* sin el Estado de Bretaña, *Macbeth* sin el Estado de Escocia, y a través de cada uno de esos Estados una condición humana más general, perderían la mayor parte de su significado.

Al mismo tiempo, sin embargo, e incluso en estas obras mayores (y no siempre de manera compleja), también había penetrado profundamente en la forma un ordenamiento por rango social de relativa importancia. Los personajes de las clases bajas o intermedias recibieron con frecuencia un status dramático diferente desde el principio: como instrumentos para el desahogo cómico; como inglés coloquial (prosa) en una corte británica o extranjera; como objetos en el diálogo, en el que lo que importaba era lo que el príncipe decía u obtenía de ellos. Es, pues, la confusión intrínseca entre estas dos funciones del rango en el drama —el convincente reflejo o imaginación de una condición general que puede concentrarse o ejemplificarse en un príncipe y su Estado; y por otra parte, el presupuesto de una conexión autónoma entre el rango y la importancia humana— lo que todavía hoy debe resolverse.

Lo que los ideólogos burgueses del siglo XVIII vieron y atacaron fue la segunda función. Al dejar de lado la primera, lograron, por algún tiempo, el efecto paradójico de hacer el drama menos público, de intentar limitarlo (en los nuevos términos de aislamiento) al «infortunio privado». El gran drama burgués posterior, a partir de Ibsen, reconstruyó, como veremos, un drama público dentro de estas nuevas relaciones sociales, pero por lo general la mayor parte del drama burgués ha continuado operando dentro de los términos de esta reducción; («el drama es sobre la gente, no sobre cuestiones públicas», como si *La Orestíada, El rey Lear* y *Rosmersholm* nunca hubieran sido escritos). Por otra parte, el resuelto ataque contra los presupuestos de la segunda función, la insistencia en que cualquier vida, cualquiera que fuese su rango social, merecía que se le prestara atención —

De la vida ordinaria tomamos las desdichas de nuestra escena;
¡no sientas menos compasión de quienes son tus iguales!

—fue algo necesario no sólo como inauguración de ese drama ple-

namente extendido y comprensivo, en términos sociales modernos, que desde entonces ha sido predominante; sino también como una manera de liberarse de las formas decadentes en las que, a causa de los cambios en el orden social, la sustancia general se había marchitado o desvanecido, y todo lo que había quedado era la «pompa», el «deslumbrante espectáculo» o la retórica del rango.

Los factores del drama burgués

Hacia mediados del siglo XVIII, aunque de manera primaria y relativamente tosca, los factores determinantes de casi todas las formas dramáticas modernas ya habían hecho su aparición. En la tragedia burguesa, como en la comedia de costumbres, el material del drama estaba comenzando, si bien todavía de forma vacilante, a ser definido como *contemporáneo* (por contraste con casi todo el drama anterior) y, en relación con ello, *indígena*, en el sentido de que ahora podía existir una expectativa normal de congruencia, cuando se deseara, entre el tiempo, el lugar y el medio de la acción dramática y de la representación dramática. (Por supuesto todavía existían dudas, como en el caso notable de *The London Merchant* de Lillo, en que una acción totalmente indígena y contemporánea por su espíritu estaba envuelta en referencias a las postrimerías del siglo XVI.) Un tercer factor, la generalización de una forma cuasicoloquial de discurso dramático, ya estaba presente en la comedia de costumbres, aunque su pleno desarrollo en la tragedia burguesa se produciría mucho más tarde. No fue una norma —ciertamente, no la norma poderosa y preceptiva en que se convirtió más adelante— hasta el siglo XIX. El cuarto y quinto factores representan las contribuciones más directas de la tragedia burguesa: el nuevo alcance y extensión social, de modo que todas las vidas, sin distinción de rangos, podían convertirse en material de drama serio y (aunque con ambigüedades residuales) un nuevo espíritu secular que confirmaba por sí mismo las tendencias ya evidentes en el Renacimiento. Esta secularización no es tanto un asunto de actitudes hacia las creencias religiosas, o de opinión o referencia a las mismas, como un proceso de exclusión progresiva de la acción dramática de cualquier intervención o agente sobrenatural, de modo que la acción humana, como quiera que se la juzgue, sea representada exclusivamente en términos humanos. Estos cinco factores, tomados conjuntamente, han aportado las ba-

ses para las señales y convenciones específicamente profundas del drama moderno.

Desarrollos en el drama burgués

Sin embargo, debemos también considerar que el drama de los últimos doscientos cincuenta años ha sufrido su propia evolución de formas específicas, sobre esta base general y con algunas variaciones significativas en la importancia concedida a los distintos factores específicos. Ahora podemos investigar algunas líneas maestras de esta evolución, a través de importantes ejemplos seleccionados, mostrando los efectos de los cambios en las relaciones sociales reales y en su articulación formal.

El naturalismo

El caso clave es el del *naturalismo*, el cual puede considerarse o como el punto de vista global, y, por tanto, como la profunda forma general establecida por estos cinco factores o, desde otra perspectiva, como una forma general que plasmó estas tendencias en una manera específicamente ordenada. Existen argumentos en favor de ambas interpretaciones, pero ambas deben distinguirse de una interpretación corriente aunque muy pobre del naturalismo, en la cual uno de los factores —la generalización de una forma cuasicoloquial de discurso dramático— es tomado como definitivo, acompañado con frecuencia por una versión del quinto factor —la secularización— en un sentido especializado de limitación de la acción dramática a la «probable» conducta humana. De hecho, puesto que la práctica naturalista ha estado fuertemente marcada también por los otros tres factores —lo contemporáneo, lo indígena y lo socialmente extendido o comprensivo— esta interpretación corriente distorsiona toda la argumentación, volviéndola, al mismo tiempo, demasiado general —una forma específica parece ser todo el movimiento— y estrechamente técnica en exceso, en el sentido de que los artificios elegidos de un discurso cuasicoloquial y de una conducta «probable» aparecen separados de aspectos más profundos que afectan a las relaciones y perspectivas sociales determinantes. Existe una interpretación, que debemos mantener, según la cual todo el movimiento representado por los cinco factores debe ser subrayado como dominante en el drama moderno en su conjunto. Ciertamente, en la mayor parte de

rupturas y revueltas contra lo que comúnmente se denomina naturalismo, muchos de estos factores siguieron siendo determinantes. Por lo tanto, sólo podremos hacer una verdadera distinción si buscamos las variaciones, combinaciones y jerarquías específicas.

Así pues, la cualidad distintiva fundamental del naturalismo, como forma dramática, es una variación específica del quinto factor, la secularización, en combinación por supuesto con los otros cuatro. Mientras que en otras formas contemporáneas, como veremos, la secularización podía suponer simplemente una abstención neutral respecto de intervenciones o agentes sobrenaturales, o incluso una conciencia negativa de la pérdida de dicha dimensión, en el naturalismo fue un énfasis decidido que dio lugar a una nueva forma específica. Este énfasis, que produjo cambios profundos en las convenciones formales, tenía mucho que ver con las relaciones recién percibidas entre las acciones humanas y el entorno material. Es decir, el mundo físico en el cual se encontraban los seres humanos, pero también el mundo material y el mundo socialmente materializado que ellos encontraban y reconocían como creados por el hombre, eran ahora elementos inevitables y a menudo decisivos de cualquier acción dramática significativa.

Para decirlo con mayor precisión, los principales dramaturgos naturalistas no prescribían un nuevo tipo de escena dramática, o la detallada recreación física de una habitación o de algún otro ambiente físico sobre un escenario cualitativamente alterado, por razones *técnicas*, o porque las nuevas técnicas de carpintería e iluminación escénica lo hacían más factible. Creaban esas habitaciones, prescritas en detalle en una nueva forma de escritura que era mucho más que mera «dirección escénica», porque esos ambientes físicos inmediatos eran, desde su punto de vista, elementos necesarios de la acción dramática. Eran, en el más pleno de los sentidos, «*living-rooms*»: lugares hechos para vivir de una manera determinada, ambientes que reflejaban y condicionaban a la vez sus posibilidades de vida.

Ubicación material del drama

En el nivel más profundo, este nuevo sentido del entorno material y esta aprehensión física de un mundo creado por el hombre, son profundamente característicos del orden social burgués y especialmente del orden social capitalista. El cambio de relaciones entre hombres y cosas, que encontró su mayor expresión en la

nueva economía urbana industrial, estaba representado en el drama por medio de estas nuevas convenciones. Lo que en casi todo el drama anterior había sido fundamentalmente un espacio para la representación, con algunas señales simples de ubicación inmediata o, a lo sumo, el bosquejo representado de una ubicación, se convirtió, en este movimiento general, primero en un «lugar real» más plenamente representado y finalmente, en pleno naturalismo, en una presencia tangible: el «escenario como habitación»: la habitación impregnaba las vidas de las personas del mismo modo que sus vidas la habían impregnado a ella. El ejemplo clásico de este modo lo encontramos en *El pato salvaje* de Ibsen.

Naturalismo y representación

Debemos diferenciar, sin embargo, entre el auténtico naturalismo y el movimiento más general de representación física burguesa. Existen formas activas y pasivas de la convención básica de una relación significativa entre los hombres y su entorno físico. En la mayoría de los dramas burgueses, la convención requería apropiadas «escenificaciones» de las vidas y esto se hacía especialmente necesario con la extensión social de las acciones dramáticas. En un modo social más limitado, la representación física de un palacio o de un castillo podía ser realmente secundaria —generalmente indicativa—, pero ahora la escenificación precisa de tipos mucho más variados de vida era parte necesaria de su realización. Sin embargo, podía ser relativamente pasiva: el «tipo de lugar» en el que «tales personas» vivirían; en casos límite, podía consistir incluso —como todavía ocurre comúnmente— en la simple presentación de un lugar, que era indicativo, pero por lo demás nada definitorio.

Que esto haya sido tan generalmente llamado «naturalismo», resulta difícil de comprender. Pues el auténtico naturalismo fue siempre un movimiento crítico, en el que las relaciones entre los hombres y su medio ambiente no eran meramente representadas, sino activamente exploradas. En efecto, aunque en su época fue claramente una forma burguesa, también fue, por su trayectoria, parte del ala crítica y autocrítica de la burguesía. En Ibsen y Zola, en el primer Strindberg y Chejov, en O'Casey y en O'Neill, el naturalismo aceptaba la profunda convención de las relaciones significativas (y, gracias a los nuevos métodos, dramatizables) entre los hombres y los ambientes en que vivían o trabajaban, pero

generalmente como escenificación literal de las preguntas radicales: ¿Cómo vivimos, cómo podemos vivir, cómo deberíamos vivir en este lugar y en esta forma de vida específicamente tangibles?

Esto representó la reintroducción decisiva de una dimensión pública en un modo dominado por lo privado. Por supuesto que se trataba de una reintroducción burguesa, ya que el lugar de la acción decisiva (que ya no era el palacio, lógicamente) era la habitación familiar privada: una habitación que, sin embargo, era mostrada predominantemente como una trampa: como el centro de relaciones inmediatas significativas, pero con fuerzas determinantes más amplias operando más allá de él, y a las que se miraba desde la ventana o llegaban como mensajes para reorganizar esas vidas. Así pues, la forma expresaba una contradicción precisa en las relaciones sociales burguesas: el individuo y la familia eran el centro de los valores, pero el modo de producción que los sustentaba —el mundo hacia el cual salían y del cual retornaban— pertenecía a un espectro social muy diferente, mucho más amplio, más complejo y arbitrario. Y es significativo que, dentro de esta forma, este mundo más amplio no pudiera ser directamente dramatizado, como en las antiguas y más simples acciones de los reyes, si bien en este nivel de seriedad ya se sabía que era determinante.

Las tensiones de la forma burguesa

Fue a partir de las tensiones de esta profunda contradicción que se crearon las nuevas formas del drama del siglo XX. Antes de la década de 1890, los naturalistas eran la única fracción significativa dentro de un mundo dramático generalmente burgués. Los «teatros libres» minoritarios que se extendían por Europa en aquella época estaban fundamentalmente bajo su influencia. Representaban el sector más positivo de su clase, el más conscientemente ilustrado y el más decidido a afrontar los hechos; en un nivel, eran liberales y reformistas; en otro nivel, dentro de la contradicción, se sentían profundamente incómodos con la propia civilización burguesa, pero sin ofrecer todavía alternativas a la misma. Pero entonces, a partir de la década de 1890, se desarrolló muy rápidamente un sentido de crisis total, y como ocurriera en la crisis, de algún modo comparable, de fines del siglo XVI y comienzos del XVII, se produjo un notable florecimiento tanto del drama en general como de nuevas formas.

Rupturas hacia nuevas formas

Este es un proceso excepcionalmente complejo de analizar, tanto sociológica como formalmente. Pero podemos establecer una distinción operativa preliminar entre tres tipos de forma, cada una de ellas apoyada de forma creciente por una ideología específica, que pueden contemplarse (por supuesto con cierta confusión y superposición) como correspondientes a tres formaciones discernibles dentro de la crisis de la sociedad burguesa tardía. Es característico de este nuevo periodo que estuviera marcado (como en el caso íntimamente comparable de la pintura) por una profusión de movimientos bautizados, muchos de los cuales, siguiendo al naturalismo, eran lo bastante conscientes como para ser «ismos».

En un análisis completo deberíamos rastrear cada uno de estos movimientos a menudo efímeros, pero, por otra parte, analizar la historia a partir de etiquetas temporales supondría pasar por alto la significación de otras formas y direcciones mucho más amplias y profundas. Así pues, aunque habría que añadir muchos tipos de variación, la mejor forma de comenzar un análisis de las formas dramáticas del siglo XX es establecer una distinción entre tres tipos principales, que podemos denominar provisionalmente como *expresionismo subjetivo, expresionismo social* y *abstracción simbólica.* En una historia completa, además, por supuesto, de la persistencia de las formas antiguas (que todavía ocupaban la mayoría de los teatros) deberíamos añadir también el desarrollo del naturalismo bajo influencias conscientemente socialistas.

La abstracción simbólica

El expresionismo subjetivo y el expresionismo social representaron rupturas más allá del naturalismo. La abstracción simbólica, por el contrario, fue un intento de ruptura hacia atrás. Asociada en casi todas partes con la reacción cultural y política explícita, trató de neutralizar no sólo los acentos naturalistas, sino también los aspectos burgueses más generales. Lo que buscaba, dramáticamente, era una restauración efectiva de una dimensión metafísica: a veces, como en parte de la obra de T. S. Eliot, introduciendo elementos explícitamente religiosos; de manera más amplia, reviviendo el «mito» y la «leyenda» en sus modernas acepciones,

como sustitutos metafísicos de la religión en un mundo predominantemente secular (véanse las obras de W. B. Yeats). De manera muy amplia, sin embargo, en obras de este tipo se utilizaban los modos del drama antiguo, por supuesto de forma selectiva, como una forma de «revival»: máscaras, coros, ciertos tipos de verso; tramas y personajes de obras antiguas (o tomados a partir de ellas y de los «mitos»). Por medio de estos artificios, este movimiento trató de retroceder más allá del mundo burgués («comercial» y «materialista»), pero también, de forma más específica, de aportar alternativas al mundo francamente social que el drama burgués había subrayado y a los valores de democracia y racionalidad que habían surgido del mismo. Estas eran, pues, alternativas políticas y culturales, efectuadas como formas dramáticas: específicamente, las alternativas de lo misterioso, lo inexplicable y lo incomprensible.

En diferentes ejemplos este movimiento rechazó cada uno de los cinco factores del drama burgués: en los casos más evidentes, los cinco juntos. Pero existía también una compleja superposición con un área que estaba siendo desarrollada, de manera diferente, por el expresionismo subjetivo: el nuevo simbolismo de un área efectivamente oculta y misteriosa que no estaba, como la de los órdenes anteriores, más allá del hombre en una dimensión sobrenatural, sino dentro de él, en el «inconsciente». Aquí es necesario establecer una clara distinción entre las formulaciones de «lo inconsciente» movidas por el espíritu del análisis y la explicación (como en el impulso original de Freud) —modos que a menudo son realmente compatibles con el naturalismo— y esas otras formulaciones en las que las «fuerzas inconscientes» funcionan como una moderna metafísica: las fuerzas inexplicables que en un nivel «mucho más profundo que la sociedad» determinan las vidas humanas y son únicamente aprehensibles como símbolos, en forma dramática o en alguna otra forma artística.

Así, aunque el movimiento era explícitamente antiburgués, tanto en un sentido formal como general, fue también, en un nivel más profundo, la culminación de la tendencia más débil de la época burguesa: el intento de estabilización, en un nuevo nivel de separación respecto de la sociedad y de la historia, del misterio de los procesos humanos generales: un misterio que ahora se situaba finalmente —pues ésta es su naturaleza burguesa, a diferencia de las anteriores formas metafísicas— dentro del *individuo*.

El expresionismo subjetivo

El expresionismo subjetivo, por el contrario, aunque compartía este interés por lo «inconsciente», e incluso aislaba más al «individuo», trabajó en una dirección bastante opuesta a la estabilización, y por tanto no estaba interesado en una restauración del «orden dramático» apoyado en la adaptación de los elementos rituales a las formas teatrales. El impulso principal y altamente original del expresionismo subjetivo fue la dramatización del aislamiento y la vulnerabilidad: el grito del individuo extraviado en un mundo sin sentido. Surgido a partir de las tensiones del último naturalismo, excluyó resueltamente todos aquellos elementos de la forma dramática que hubieran podido considerarse como meramente contingentes a esta crisis. El mundo físico, sólidamente aprehendido en la obra naturalista, se disolvió en las imágenes (consciente y necesariamente) distorsionadas de su percepción aislada y angustiada. El grupo social firmemente formulado tanto por el drama naturalista como por el prenaturalista se transformó en personajes dramáticos que eran primordialmente funciones de una conciencia individual aislada, bien la de un personaje central, como el Stranger de *El camino de Damasco* de Strindberg, o bien, en desarrollos posteriores, la del propio dramaturgo, cuya obra era la proyección de su mundo deliberadamente aislado, como podemos observar en el último Beckett.

De este modo, tanto el medio ambiente material dado como las relaciones sociales dadas fueron radicalmente excluidos de la forma, con el objeto de hacer hincapié, en primer lugar, en el individuo aislado y en su mundo proyectado, pero también, en segundo lugar, en una reducción, que iba incluso más lejos, a fragmentos desarticulados de individuos que apenas si podían reconocer sus propias proyecciones. Puede decirse que se trata de una forma burguesa, en su paso del aislamiento del individuo a la pérdida de incluso esa individualidad. Pero sociológicamente resulta crucial subrayar que en todos sus estadios ha estado radicalmente separada de la burguesía *como una clase en la sociedad*. Está formal y experimentalmente separada, puesto que ha roto todos sus tratos con un mundo humano y social compartido, pero por otra parte, y por supuesto inevitablemente, todavía está vinculada en la práctica a un proceso social, dentro del cual sus formas son producidas y compartidas.

En sus mejores momentos, esta adhesión inconsciente y ambi-

gua va dirigida a las víctimas del orden dominante, a todos aquellos que han experimentado el sinsentido y la desintegración. Esta es la fuente más profunda de su fuerza. Pero la forma tiene una paradoja adicional. En las últimas obras de Chejov, en momentos de crisis de un naturalismo en plenitud, el grupo social que podía aprehender su propio mundo estaba ya en proceso de disolución. En efecto, la originalidad de Chejov consistió en encontrar nuevos tipos de acción y de lenguaje para expresar justamente esa disolución: una desintegración y una pérdida de sentido compartidas. Su forma determinante es, pues, la del *grupo negativo.* Las personas están todavía presentes, y tratando de comunicarse, pero en realidad han perdido contacto unos con otros y con su mundo: pérdida que se plasma en su lenguaje dramático, que es el de las personas que simplemente hablan, en lugar de comunicarse.

Este es un tipo de generalización de la pérdida de sentido y de contacto. Ha sido ampliamente imitada, en lo que se ha denominado «drama de la no comunicación». Pero en el expresionismo subjetivo, incluso las figuras mínimas del grupo negativo han desaparecido. El individuo está radicalmente aislado y es incapaz, *a priori*, de comprender su mundo. De este modo, lo que puede comenzar como una condición específica —este individuo es un extraño para sí mismo y para los demás— es presentado dramáticamente como una condición general. Esto es recibido entonces en muchos niveles, en una gama que va desde el serio reconocimiento de las condiciones de la alienación —un fenómeno que de este modo puede ser analizado social y culturalmente, aunque no dentro de esta forma— hasta lo que es en realidad, y de forma habitual, el consumo regular e incluso placentero de otros seres dramáticamente alienados. Es significativo el hecho de que en las últimas fases, el espíritu trágico y angustiado de los primeros experimentos se haya convertido en algo predominantemente cómico e incluso conscientemente entretenido. Para comprender esto plenamente, la forma debe ser analizada no sólo en sí misma, sino en sus instituciones productivas reales.

La forma arrastrada en ambas direcciones. La tensión fundamental del naturalismo en plenitud puede definirse como una conciencia intensa de fuerzas poderosas y relativamente ocultas que tiraban de la forma —y, dentro de la forma, de todo tipo de observación y de interpretación— en direcciones aparentemente opuestas. Por un lado, existía una conciencia de los procesos de

los tipos más profundos de conciencia individual. El discurso dramático del naturalismo en su punto máximo, en Ibsen, en el primer Strindberg o Chejov, nunca está limitado a la inerte representación de una conversación probable, sino que utiliza muchos artificios para revelar, indicar o al menos sugerir las presiones internas que limitan, influyen o distorsionan lo que, de este modo, puede decirse. Al mismo tiempo, existía una conciencia (como mínimo, igual) de los procesos sociales más generales: momentos históricos, las circunstancias de personas concretas, las presiones económicas, la situación de la familia y del matrimonio, el complejo general de las instituciones y las creencias.

Lo que el naturalismo pleno seleccionó como su forma fue un tipo de terreno intermedio en el cual estos extensos procesos pudieran mostrarse como interrelacionados, en el lugar escogido del grupo doméstico y de sus relaciones inmediatas. Sin embargo, lo que se mostró nunca fue una interacción neutral, sino, por diversos caminos, la crisis de esa interacción: una crisis que con frecuencia era más evidente por su fracaso para articular (en sus propios términos pero también en términos de relación e interconexión) los procesos completos que se encuentran más allá del «terreno intermedio» de la forma. No fue un fracaso total; en verdad, la lucha para mantener y ampliar ese terreno fue heroica.

Pero en el período de crisis total, a partir de la década de 1890, todos los asideros comenzaron a fallar y se produjo una ruptura de las formas que fue también, en cierta medida, una ruptura de las instituciones y los públicos. Ya hemos visto cómo el expresionismo subjetivo, en las muchas formas indicadas por aquella descripción general, constituyó un alejamiento del terreno intermedio, y por tanto de la forma naturalista temporalmente estabilizada, hacia los procesos con frecuencia ocultos de la conciencia individual. Sus formas fueron construidas, ahora podemos verlo, a partir de estados que podían considerarse como reveladores de esos procesos, en fenómenos suficientemente manifiestos: sueños, pesadillas, crisis, condiciones de extrema vulnerabilidad (en este sentido, el desarrollo formal desde *Dreamplay* de Strindberg hasta *Endgame* de Beckett, es evidente).

El expresionismo social

El movimiento aparentemente opuesto, hacia el expresionismo social, compartía algunos de los mismos elementos formales. Las fuerzas más profundas y relativamente ocultas de los movimientos sociales e históricos iban a revelarse en momentos de extrema crisis: guerras, revoluciones, huelgas y otras formas de lucha social. El período principal de esta tendencia va desde Toller y Kaiser en los años 1920, pasando por el teatro épico de Brecht, hasta gran parte del drama radical de nuestra propia época. Esta obra se superponía y compartía su público con la única continuación seria del naturalismo culminante, en las diversas formas de realismo social en que se apreciaba un intento por restablecer el «terreno intermedio», no en el lugar de lo doméstico, sino en el del grupo o clase social. El expresionismo social proyectó y polarizó, de forma característica, las fuerzas sociales contendientes, mientras que el realismo social, también de forma característica, las describió y «representó». Pero en ambos casos hubo una búsqueda de nuevos públicos, más allá de las fracciones progresistas que habían apoyado los nuevos teatros anteriores. Las nuevas formas sociales buscaron un nuevo público, perteneciente a otra clase, pero en modo alguno consiguieron siempre encontrarlo.

Las relaciones sociales de estas formas —internamente, en sus definiciones de los lugares en los que la realidad era críticamente generada; externamente, en las relaciones propuestas a quienes daban su asentimiento o aprendían de ellas —eran, por lo tanto, radicalmente diferentes de las del drama burgués, si bien en su mayor parte todavía operaban necesariamente dentro de las condiciones generales de una sociedad burguesa. La abstracción simbólica buscaba por diferentes vías sus propios públicos conscientemente minoritarios, sus teatros «pequeños» física e ideológicamente. El cuerpo principal del teatro burgués continuó con sus formas heredadas: a menudo, el cultivo de un terreno intermedio crecientemente estéril; con mayor frecuencia, la explotación de elementos teatrales aislados de acción y presentación. Característicamente también incorporó, en una fase relativamente reciente, algunos de los ejemplos de éxito de las formas disidentes. Su incorporación de mayor éxito fue, de hecho, la de algunas de las formas más negociables del expresionismo subjetivo, que con su diluida insistencia en «las condiciones psicológicas» y en las dis-

torsiones subjetivas siempre estuvo más cerca de sus propias preocupaciones.

Conclusión

Pero la lección básica de la alteración de las relaciones sociales en el drama del siglo XX es más general. La crisis insoluble de la forma heredada central y todavía dominante condujo a una proliferación extraordinariamente rica de formas alternativas, pero también a condiciones completamente nuevas de fragmentación. Lo que sucedió en el teatro se repitió, en una escala ampliamente extendida, en el cine y en la televisión, que se convirtieron en las nuevas instituciones dramáticas dominantes. Intensamente productivas y vigorosas, las instituciones son, en comparación con cualquier período anterior, profundamente eclécticas, y dentro de este eclecticismo, por caminos totalmente nuevos, algunas auténticas luchas sociales se están dirimiendo en la competición entre formas dramáticas alternativas.

Esta es la base formal y sociológica para establecer el necesario contraste con las situaciones anteriores que hemos analizado. Allí podíamos ver, en ejemplos históricamente organizados, las principales conexiones entre las formas de las relaciones sociales y las formas específicamente dramáticas. Estas conexiones pueden investigarse, con la misma perspectiva histórica, en otras formas artísticas. El drama ofrece ventajas para este tipo de análisis, en razón de su larga trayectoria histórica, pero se han hecho análisis comparables importantes de la pintura (Hauser, 1962; Klingender 1972), de la música (Adorno, 1949), de la novela (Lukács, 1962; Goldmann, 1964) y de la poesía (Benjamin, 1969).

Metodológicamente, podemos establecer una distinción, dentro de los presupuestos generales de este análisis, entre grados de importancia relativa concedida a los elementos formales e históricos, donde a ambos se les considera todavía como vinculados. En efecto, es precisamente en esta área donde todavía se producen controversias centrales de principio y de método. Sin embargo, sin restar importancia a estas controversias teóricas, puede observarse que existe un cierto cambio necesario, en los análisis de la producción cultural moderna, hacia el análisis formal comparativo, puesto que es un hecho general de la cultura moderna que las formas alternativas o aparentemente alternativas surgen de

las complejidades al igual que de los conflictos de las sociedades contemporáneas extendidas, en comparación o en contraste con el predominio o incluso el monopolio de una forma única en las situaciones sociales anteriores.

Esto no significa (como ha sucedido en algunas ocasiones) que debamos pasar de una teoría y de un análisis histórico-formales a una teoría y un análisis puramente formales. Por el contrario, la base histórica de todo análisis socioformal debería considerarse reforzada por el carácter histórico de este cambio desde las formas singulares a las múltiples de composición cultural. El caso del drama, con toda su gama de testimonios formales e históricos, es por lo tanto especialmente importante como indicio de estos principios relacionados.

7. Reproducción

La mayor parte de la sociología de la cultura ha logrado un éxito relativo cuando se ha dedicado a formas, prácticas, instituciones o períodos específicos, y ha cosechado un relativo fracaso cuando ha intentado generalizarlos como procesos sociales o desarrollar una teoría general dentro de la cual (todos) pudieran ser comprendidos. Dos razones principales parecen justificar esta diferencia en los resultados.

La primera es una cuestión de especificidad y de complejidad. Parece innegable que cuanto más sabemos acerca de una forma, práctica, institución o período particulares, menos probable resulta que nos sintamos satisfechos con un análisis general de los mismos, por completo que éste sea. Esta insatisfacción es saludable cuando conduce a objeciones fundamentadas, a enmiendas razonadas y, sobre todo, a una detallada investigación ulterior. Sin embargo, no deberíamos dejar de lado los específicos componen-

tes culturales de este tipo de insatisfacción, que con frecuencia conduce a que los movimientos constructivos reiterados como deseables no sean realmente llevados a cabo, o queden reducidos a lo que con toda propiedad podemos denominar particularismo. Pues existe un tipo de adhesión a la especificidad y a la complejidad que es condición de todo trabajo intelectual adecuado, y otro tipo que es en realidad una defensa de un tipo particular de conciencia, dentro de condiciones culturales muy específicas: una defensa, en verdad, contra el reconocimiento de las relaciones generales necesarias dentro de las cuales se lleva a cabo todo trabajo cultural, incluyendo el análisis. Estas defensas son fácil e incluso habitualmente sostenidas dentro de ciertos tipos de institución privilegiada, en los que el privilegio no es tanto, o no lo es esencialmente, una cuestión de ingresos o de estilo de vida, sino más bien una condición de relaciones relativamente distanciadas e incuestionables con el proceso social práctico y continuado.

Así pues, debemos distinguir siempre entre dos tipos de conciencia: el reconocimiento alerta, abierto y con frecuencia conflictivo de la especificidad y la complejidad que siempre, en miles de casos, está cuestionando las hipótesis de trabajo y las generalizaciones; y esa otra satisfacción, a menudo banal, con la especificidad y la complejidad, como razones para un eterno aplazamiento de todos los juicios o decisiones generales (incluso los locales). Por difícil que resulte con frecuencia diferenciar entre estos modos, en cualquier momento aislado, la importancia de la distinción debe ser firmemente subrayada: no sólo porque es crucial para desarrollar las condiciones de un trabajo más general, sino también porque constituye un ejemplo significativo de un proceso del que ahora debemos ocuparnos atentamente: el de la *reproducción cultural*.

En sociedades como la nuestra puede existir un tipo efectivo de reproducción cultural dentro de los propios procesos del conocimiento. Un sistema educativo puede impulsar un riguroso adiestramiento en procedimientos fiables de conocimiento y análisis para que muchos de nosotros podamos, de esta forma, conocer y analizar. O bien (como pienso ahora habitualmente) puede estar dirigido a inducir una indefensión eternamente consciente, en la pura escala de lo que debe conocerse y sus virtualmente infinitas excepciones. Y así, en este nivel (pero sólo en este nivel, pues a una edad prescrita debemos partir y se espera que adoptemos unas posiciones en el mundo) nada es lo bastante cierto como para ser

fiable, y sólo existe la (altamente específica y compleja) inercia de los (relativamente impenetrables) «caminos del mundo».

La segunda razón de la diferencia de éxito entre los estudios generales y los más específicos (más allá de esta primera área en que el «éxito» mismo es, por las razones mencionadas, un criterio cultural local y variable) puede hallarse en la naturaleza de los tipos de generalización y teoría que por lo general se han intentado. Estos han sido discutidos en diversos puntos de los primeros capítulos, pero podemos resumir sus dos rasgos más comunes. Está, en primer lugar, su carácter suprahistórico o extrahistórico, de tal modo que unas generalizaciones razonables o demostrables para un período o época determinados se consideran susceptibles de aplicación universal. Luego, en segundo lugar, está el predominio relativo de un cierto tipo de filosofía sobre los métodos disponibles de la sociología, de modo que los propios conceptos que necesitan ser construidos mediante el análisis histórico y sociológico se consideran, a menudo en formas heredadas, o como fundamentos necesarios de prueba teórica, o en el mejor de los casos como marco para cualquier investigación que tenga intenciones más allá del más disgregado empirismo. La dificultad, entonces, es que toda construcción analítica tiene que comenzar a partir de algunos conceptos (en la práctica algunos de aquéllos) y que, sin embargo, éstos puedan llegar tan fácilmente a dirigir todas las fases de la investigación, o, como ha sucedido recientemente, en la teoría cultural general, a absorber la investigación en sus propias formas. Y esto, podemos señalar, es otro ejemplo, en los niveles más teóricos pero con frecuencia más determinantes, de reproducción cultural.

En la práctica, y con un esfuerzo de voluntad, podemos seleccionar de entre los conceptos a nuestra disposición, siguiendo criterios extraídos de la observación de los éxitos y fracasos relativos de tipos anteriores de investigación. Y aquí la «reproducción cultural» es especialmente interesante. Es, en primer lugar y de forma necesaria, un concepto temporal, que implica movimiento desde una manifestación cultural situable en el tiempo a otra, si bien, como veremos, esto no significa que sea siempre histórico. En segundo lugar, es, excepto en sus formas más abstractas y dogmáticas, un concepto negociable, en el sentido de que al menos en sus proposiciones operativas es muy pronto sometido a pruebas irrefutables. En tercer lugar, y de forma más significativa, tiene una inicial adecuación general a ciertas cualidades ob-

servadas del proceso cultural. Existen, como veremos, muchos problemas para dar una definición precisa y para establecer distinciones necesarias. Pero en general puede decirse que es inherente al concepto de una cultura su capacidad para ser reproducida; y, más aún, que en muchos de sus rasgos la cultura es realmente un modo de reproducción.

Reproducibilidad

Lo que es verdad acerca de «una cultura», en su nivel más general —que no es nunca una forma en la que la gente vive por casualidad en un momento aislado, sino una selección y organización, de pasado y presente, que aporta necesariamente sus propios tipos de continuidad— es también verdad, en niveles diferentes, acerca de muchos de los elementos del proceso cultural. Así, por ejemplo, una forma es intrínsecamente reproducible; ésa es su necesaria definición en cuanto forma. Las señales y las convenciones son intrínsecamente reproductoras, o pierden su significado. El lenguaje como tal, o cualquier lenguaje o sistema de comunicación no verbal, existe sólo en la medida en que es susceptible de reproducción. Una tradición es el proceso de la reproducción en acción. Así, muchos de los elementos clave del proceso cultural quedan agrupados mediante este concepto. Pero es también evidente, incluso en estas primeras definiciones, que la «reproducción» tiene diferentes niveles de significado y de orientación. De hecho, si se utiliza de forma demasiado simple y descuidada, puede servir más para ocultar que para clarificar los procesos reales.

Significados del concepto de «reproducción»

Existe, en primer lugar, un problema obvio en la palabra misma. A partir del siglo XIX, «reproducción» ha tenido el significado corriente de copia, o de hacer una copia. Este uso es familiar, por ejemplo, en las «reproducciones» de pinturas (originales), y el significado se utilizó en el capítulo 4 para describir los procesos de copiado mecánico o electrónico. Mientras que, por supuesto, en biología, incluida la biología humana, «reproducción» tiene el sig-

nificado corriente de creación de un nuevo organismo dentro de la misma especie, pero en este caso, y esto es fundamental, no como copia. En el uso corriente podemos diferenciar estos significados, y distinguir además entre procesos contrapuestos: copiado mecánico o electrónico, en el que el criterio del proceso es la producción de copias ajustadas: reproducción en un sentido *uniforme*; por otra parte, generación biológica, en la que las formas —especies— se prolongan de forma característica, pero en ejemplos individuales intrínsecamente variables: reproducción en un sentido *genético.*

Es por lo tanto de gran importancia, cuando la palabra se utiliza para describir procesos culturales, no sólo tener conciencia de estas diferencias radicales de significado y criterio, sino evitar cualquier decisión prematura sobre cuál de los dos sentidos es apropiado para las aplicaciones culturales. En efecto, puesto que las aplicaciones son en todos los estadios tempranos metafóricas (y con metáforas tomadas de dichos procesos contrapuestos), no puede haber en cualquier caso una simple transferencia. Existen muy pocos procesos culturales importantes, análogos a la imprenta o a la fotocopiadora, pero también existen muy pocos que sean análogos a la reproducción sexual o a otra reproducción biológica, con sus elementos y combinaciones de elementos físicos, susceptibles de ser conocidos de forma precisa. Estas son las complejidades del concepto, pero todavía podemos retener provechosamente algunas de sus indicaciones generales, si pensamos «con» él en lugar de hacerlo dominados por él.

Educación

Así, es necesario tener algún concepto de reproducción si aspiramos a tener una sociología crítica, por ejemplo, de la educación o de la tradición. Es característico de los sistemas educacionales proclamar que transmiten «conocimiento» o «cultura» en un sentido absoluto, universalmente derivado, pero es obvio que los diferentes sistemas, en épocas y países diferentes, transmiten versiones selectivas radicalmente diferentes tanto del uno como de la otra. Además es evidente que, como Bourdieu (1977) y otros han demostrado, existen relaciones fundamentales y necesarias entre esta versión selectiva y las relaciones sociales dominantes existentes. Esto puede verse en la disposición del currículum, en los modos de selección de quienes van a ser educados y en qué

formas, y en las definiciones de la autoridad educativa (pedagógica). Es, pues, razonable hablar, en un nivel, del proceso educativo general como de una forma clave de reproducción cultural, que puede estar vinculada a la reproducción más general de las relaciones sociales existentes, la cual está asegurada por la existencia y autoprolongación de la propiedad y otras relaciones económicas, las instituciones del Estado y otros poderes políticos, y las formas religiosas y familiares. Ignorar esos vínculos es someterse a la autoridad arbitraria de un sistema autoproclamado «autónomo».

Pero entonces surgen dos problemas: que en estos procesos enlazados, puede haber tipos significativos de desigualdad y asimetría o, en otras palabras, grados diferentes de autonomía relativa; y que es también un hecho observable que los sistemas educativos, especialmente en ciertos períodos y sociedades, cambian tanto internamente como en sus relaciones generales con otros sistemas. La metáfora de la «reproducción», llevada demasiado lejos, puede oscurecer estos procesos cruciales de relativa autonomía y de cambio, incluso cuando insiste provechosamente sobre un carácter general e intrínseco.

Tradición

El problema puede verse con más claridad en el crucial concepto cultural de tradición, al que he llamado, provisional pero deliberadamente, reproducción en acción. Pues la tradición («nuestra herencia cultural») es por definición un proceso de continuidad deliberada, y, sin embargo, se puede demostrar mediante el análisis que cualquier tradición constituye una selección y reselección de aquellos elementos significativos del pasado, recibidos y recuperados, que representan no una continuidad necesaria, sino *deseada*. En esto se parece a la educación, que supone una selección similar del conocimiento deseado y de los modos deseados de aprendizaje y autoridad. Es importante subrayar, en cada caso, que este «deseo» no es abstracto sino que está efectivamente definido por las relaciones sociales generales existentes.

Sin embargo, existen diferencias, tanto entre la educación y la tradición, como entre cada una de ellas y las otras formas de reproducción más directa. Ciertamente, la educación es un portador y organizador de la tradición altamente efectivo, pero existen también otros procesos sociales, no tan abiertamente sistemáticos, mediante los cuales se modela y se remodela una tradición. En efecto,

es característico de la tradición, y de una importancia crucial para su ubicación en la cultura, que bajo ciertas condiciones sociales se puedan generar dentro de la misma sociedad tradiciones diferentes e incluso antagónicas. Gran parte de la historia general, y también las historias especializadas de arte o de literatura, son evidentemente parte de este proceso, en el cual se presentan de forma práctica ejemplos diferentes de precedentes y continuidades admirables o deseables; efectivamente, la historiografía (y por supuesto la teoría) aporta muchos ejemplos de este tipo de competencia o lucha, así como casos más manejables pero muy generales de enmienda y modificación del pasado presentado y de sus continuidades deseables o posibles. Estos casos abarcan desde la reselección operativa de la tradición que es necesaria para conservar su importancia y su poder en condiciones cambiantes, hasta aquellos casos en los que la definición del proceso como historia requiere, por sus criterios internos, unos tipos de reexaminación y representación que no deben subordinarse a las simples exigencias de la reproducción cultural.

Ahora bien, ya es una enmienda necesaria de cualquier noción simple de la educación como reproducción cultural, el hecho de observar, como es nuestra obligación, que los resultados de esos procesos de competición y enmienda —aunque de forma desigual, y a menudo con severas dificultades locales —se abren paso en la educación real. Pero entonces aparece una diferencia respecto de las operaciones sociales de la tradición: que tales entradas están sujetas, por lo general, a negociación institucional y en los peores casos al control institucional, y por lo tanto encuentran rápidamente autoridades y relaciones sociales manifiestas y organizadas.

No se trata de que el funcionamiento de tradiciones diferentes ofrezca un contraste absoluto. El acceso al conocimiento y especialmente a su distribución general está por supuesto mediado socialmente y en algunos casos directamente controlado. Pero es evidentemente más fácil presentar los elementos de una tradición alternativa, o incluso de una tradición antagónica, en las relaciones más laxas y más generales de todo un proceso cultural, que, por ejemplo, organizar un sistema educativo alternativo y especialmente uno antagónico. Esto varía en los diferentes períodos y sociedades. El caso de la asimetría entre un mercado capitalista y un orden social burgués, discutido en el capítulo 2, lo tenemos quizás especialmente presente, pero se trata de un fenómeno muy importante y extendido. Deberíamos recordar también que los sis-

temas educativos alternativos han sido instituidos con éxito en algunas ocasiones, como en el caso destacado de las no conformistas Academias Disidentes inglesas. Sin embargo, la distinción general todavía parece ser válida, y lo más provechoso que nos indica, teóricamente, es que el grado de autonomía relativa de un proceso cultural, es, en un primer nivel, deducible de su distancia práctica respecto de las relaciones sociales organizadas de forma diferente.

Distancias variables de las prácticas

Esta es, por tanto, una observación fundamental dentro de la definición de reproducción cultural. Tal vez sea también una manera de diferenciar la reproducción cultural de la reproducción social más general. Pues, en toda la gama de la práctica social, podemos distinguir medidas diferentes y variables de distancia entre las prácticas particulares y las relaciones sociales que las organizan. Así, en la mayoría de las prácticas modernas de trabajo, existe una relación muy estrecha y temprana —de hecho, integrada— entre la posibilidad de una práctica y las condiciones del trabajo asalariado, que, a su vez, se derivan de la propiedad privilegiada de los medios necesarios de producción, dentro de un sistema capitalista o capitalista de Estado. Así pues, la reproducción de la práctica es realmente inseparable de la reproducción de estas relaciones determinantes, que al mismo tiempo son reproducidas no sólo por la continuidad de la práctica, sino por el impulso directo y general del poder político y económico. No es que sea imposible desafiar, limitar o realmente prevenir esa reproducción; todas esas acciones son posibles en los más altos niveles de la lucha industrial y política. Pero es un hecho que incluso enmiendas bastante radicales de los términos de esas relaciones —como por ejemplo, la negociación colectiva, el poder creciente de los sindicatos, o la creciente participación en el producto de los productores directos— son compatibles con la reproducción todavía efectiva de la forma profunda que representan la propiedad privilegiada y la condición general subsiguiente del trabajo asalariado. Este grado de proximidad, esta identidad virtual, entre las condiciones de la mayoría de las prácticas y una forma profundamente

organizada de las relaciones sociales, constituye, por tanto, el proceso de reproducción en su nivel más determinado. (Es también, en la práctica, la mejor especificación de lo que se indica, generalmente, como «determinación, en última instancia, por la economía».)

Pero existe además una gama de muchos tipos de prácticas en las que se dan grados variables y reales de distancia. Algunas formas de trabajo, incluyendo, como hemos visto, algunas formas de trabajo cultural, operan fuera de las condiciones del trabajo asalariado. Algunas formas de práctica política se encuentran inmediatamente (y son, en consecuencia, puestas en peligro o reprimidas) con la organización profundamente reproducida del poder político en el Estado, pero algunas otras no, y su distancia relativa permite algo más que una simple reproducción. En ambos casos sigue siendo cierto que tal distancia relativa representa tan sólo, en la práctica, una definición de marginación dentro de un orden todavía dirigido básicamente por las relaciones predominantes. Muchas condiciones relativamente alternativas de la práctica sobreviven únicamente dentro de la tolerancia del orden dominante, y muchas, a medida que se desarrollan y disminuyen las distancias con las relaciones organizadas de forma diferente, son efectivamente incorporadas o se ven forzadas a elegir entre esa incomprensión y una declaración de abierta oposición.

Pero la cuestión de la distancia relativa todavía es fundamental en los complejos procesos de la reproducción real. Esto puede observarse, por ejemplo, en la historia religiosa. Una Iglesia puede ser una institución altamente eficaz de reproducción social y cultural, pero existe una decisiva gama social e histórica (definible en términos de distancia relativa) que va desde el monopolio eclesiástico (apoyado, en casos extremos, por el poder estatal e incluso por la participación obligatoria) hasta, en una fase, una gama de iglesias alternativas; y en una fase posterior, la posibilidad práctica de rechazo o indiferencia hacia todas o hacia alguna de ellas.

Del mismo modo, en el desarrollo de la familia, que es una institución reproductiva clave, se da una persistente proximidad, en nuestra propia época y en nuestros tipos de cultura, entre la reproducción humana y ciertas formas sociales (a diferencia de las naturales) de paternidad. Pero incluso aquí las distancias variables han llegado a operar, en las posibles relaciones (legales y económicas) entre el marido y la mujer y entre padres e hijos, de tal modo que se han instituido no sólo manifestaciones significati-

vamente alternativas de la misma forma básica, sino también, en ciertas condiciones, algunas formas alternativas.

Así, la hipótesis del grado de distancia entre las condiciones de una práctica y las formas más inmediatamente organizadas de las relaciones sociales parece ser un útil procedimiento operativo en la sociología diferencial de la gama de prácticas que componen una cultura y una sociedad. Más adelante examinaremos de nuevo la difícil cuestión de las relaciones entre esta «gama» y la idea de un «orden» total. Pero, primero, podemos examinar dos cuestiones importantes que son específicas de la reproducción cultural: la cuestión de la distancia relativa dentro de tipos diferentes de institución cultural y la cuestión de la práctica (y los límites) de la «reproducción» en las formas culturales.

Autonomías y determinaciones

Ha habido una larga discusión dentro de la sociologa cultural entre quienes proponen (alguna forma de) una determinación económica de la producción cultural y quienes proponen su relativa autonomía. Esta es obviamente una discusión muy importante, pero que ha sido confundida por llevarla a cabo en términos demasiado generales. Pues es evidente que existen ciertos tipos de producción cultural que están directamente determinados por lo económico, pero también es evidente que existen otros tipos que, como mínimo, están tan indirectamente determinados, y quizás en este sentido no determinados en absoluto, que enfocarlos de esta manera supone no comprenderlos, limitarlos e incluso suprimirlos. Ofrecer una teoría general basada en un conjunto de casos como éstos resulta, pues, tan injustificado como innecesario. Aquí es donde la hipótesis de las distancias relativas puede ser particularmente importante.

Así pues, queda claro que, si, por una parte, tomamos la producción cultural como producción de periódicos y de programas de televisión, y por otra, como escritura de poemas o creación de esculturas, tenemos que examinar, aparte de las diferencias entre las prácticas, los grados radicalmente diferentes de distancia en sus condiciones prácticas. Esto es muy obvio, pero algunos tipos de teoría se las han ingeniado para evitarlo.

Los periódicos y la televisión

En el caso de los periódicos y los programas de televisión, se ha producido una integración efectivamente predominante de la producción cultural con las condiciones generales de la propiedad privilegiada de los medios de producción y el consiguiente empleo (trabajo asalariado) de los productores reales. Así, excepto en ciertos casos marginales, practicar supone ingresar en esas condiciones de práctica, y entonces operan, indudablemente, ciertos tipos fundamentales de determinación, bien sea ésta (con frecuencia) 1) directamente económica; o (también con frecuencia) 2) política, en la concordancia entre las formas de propiedad privilegiada y las formas generales del orden sociopolítico; o más generalmente 3) cultural, en una compatibilidad administrada entre la producción real y los intereses dominantes del orden social considerado desde, precisamente, esas condiciones.

Artes minoritarias

Por otro lado, las condiciones de la práctica de la poesía o de la escultura, aunque sean indudablemente condiciones sociales y tengan conexiones, incluso aquí, con el orden económico y político dominante, están a suficiente distancia de la organización general y especialmente de las áreas de sus preocupaciones centrales, como para permitir autonomías relativas en la práctica e incluso, en este nivel, autonomías aparentemente absolutas.

Autonomía variable

Puede decirse que éstos son los dos extremos de una gama altamente diferenciada. Cuando tomamos en consideración la literatura de ficción, o la producción de obras de teatro, encontramos relaciones mucho más complejas. Pero en este nivel, el más general de la sociología de la reproducción cultural, encontramos distinciones efectivas que deberían incluirse siempre en los comienzos mismos de cualquier análisis. El material para estas distinciones fue descrito en los capítulos 2, 3 y 4, y se puede aplicar, en cada caso particular, no sólo de forma descriptiva, sino ahora también analítica, a través de la hipótesis de la autonomía variable, y por ende de la reproducción variable, de acuerdo con los grados de distancia entre las condiciones de una práctica y las relaciones sociales organizadas de forma diferente.

Reproducciones internas

Sin embargo, es igualmente evidente que, si bien esto nos permite avanzar algo en nuestro intento de llevar a cabo un análisis eficaz, quedan todavía problemas fundamentales en lo que respecta a toda la cuestión de la reproducción *dentro* de las formas culturales. Efectivamente, es aquí donde la noción misma de reproducción, y la idea relacionada de determinación, parece a veces deshacerse en nuestras manos. Es evidente que necesitamos una gama de descripciones especificativas más amplia que la simple «reproducción», incluso después de haber diferenciado sus sentidos alternativos, como uniforme y genético, en otros campos. Quizá la mejor manera de abordarlas sea examinar la cuestión de las formas.

«Formas»

Nuestro vocabulario para la discusión de las formas es extremadamente limitado y confuso. Es una mezcolanza de términos tomados de cuerpos incompatibles de teoría: clásica, neoclásica, burguesa y marxista. Esto crea muchas dificultades en las teorías del arte, pero más aún, quizás, en la sociología de la cultura. Pues lo que necesitamos aquí es una manera de diferenciar los distintos niveles de la forma, como medio para definir qué tipos de relaciones sociales se podría esperar que tuvieran conexión con ellos. La cuestión de los niveles resulta igualmente crucial en la consideración de la reproducción cultural.

Modos

Podemos comenzar distinguiendo dos niveles principales, que tienen inmediata importancia relacional. En el nivel más profundo podemos hablar de «modos» y (aunque con menos certeza) de «géneros». Lo que es teóricamente crítico acerca de este nivel es que algunos modos perduran (por supuesto a través de otros cambios específicos) y subsisten a través de órdenes sociales muy diferentes. Esto no significa que no fueran social e históricamente creados. Algunos pueden ubicarse inequívocamente en el tiempo; no todos son universales. Pero el nivel de relaciones implícito en

ellos puede referirse con mayor precisión a una dimensión antropológica o social que a la dimensión sociológica en su sentido ordinario. Así, el modo dramático fue inventado bajo condiciones sociales muy específicas, pero, como modo, ha demostrado ser capaz de una reproducción virtualmente indefinida en muchos órdenes sociales diferentes. Lo mismo sucede con el modo lírico (la composición no mimética de una voz individual) mientras que el modo narrativo es al mismo tiempo más antiguo y virtualmente universal. Cualquiera de estos modos puede encontrar obstáculos o dificultades específicos en culturas determinadas. Las convenciones del drama pueden ser rechazadas o estar ausentes, considerando las acciones miméticas como reales o como malévolamente ilusorias. La narrativa tiene constantes problemas de autoridad y veracidad, en las difíciles transiciones del informe y la historia a la ficción. Pero *como modos*, con señales internas altamente desarrolladas y complejas, normalmente capaces de instituir relaciones efectivas dentro de las cuales la forma puede ser compartida, son muy generales, y su reproducción es cuando menos relativamente autónoma. En su interior se establecen tradiciones significativas, a partir de las cuales los nuevos practicantes aprenden directa o indirectamente, y componen en realidad sus públicos potenciales.

Géneros

Esto es válido también, aunque de forma más limitada y selectiva, para los principales géneros. Sin embargo, la persistencia de la tragedia o la comedia, de la épica o el romance, está significativamente más sujeta a variaciones en épocas diferentes y en diferentes órdenes sociales. Así, ni la épica ni el romance sobrevivieron como géneros en la época burguesa, al menos sin una redefinición radical, aunque hayan persistido a través de otros órdenes sociales radicalmente variables. En materia de reproducción cultural podemos, por tanto, proponer la hipótesis de que los modos reproducibles pueden ser relativamente independientes de los cambios entre diferentes órdenes sociales e incluso de los producidos en el interior de los mismos, mientras que los géneros reproducibles, aunque relativamente independientes, tienen algunas dependencias definidas respecto de los cambios entre órdenes sociales en su sentido temporal (de época).

Reproducción vinculada

La definición de este nivel profundo de reproducción cultural es necesaria tanto para subrayar su importancia general e irreductible, como para despejar un espacio en el que podamos examinar otros tipos de reproducción formal. La idea de reproducción social y cultural ha estado ligada en la práctica a la reproducción de un tipo específico de orden social, por lo general el de la época burguesa. Pero, por muchas razones, debemos recordar igualmente que existen niveles de reproducción y también de producción cultural no vinculados de esta forma. Ahora bien, evidentemente, esto no debe llevarnos a afirmar que la búsqueda de lazos dentro de una época, o en diferentes fases de una época, sea improcedente o superficial, pues lo que encontramos entonces es un nivel diferente de formas reproducibles. Existen ya testimonios importantes de cambios en los géneros entre épocas, aunque no de forma sistemática. Los cambios verdaderamente significativos se producen en el nivel de los tipos y de manera más específica (aunque es también el término general normal), en el de las formas.

Tipos

Los tipos pueden definirse como distribuciones, redistribuciones e innovaciones radicales de interés, correspondientes al carácter social específico y modificado de una época. El caso del drama burgués, analizado en sus factores en el capítulo 6, constituye un ejemplo claro. Tenemos un caso directamente relacionado en la novela realista, del mismo período, y quizá también (aunque éste es un caso muy complejo) en la transición de la épica y el romance al tipo general de la «ficción». Existen también otros ejemplos —por ejemplo la pintura paisajística— en otras artes. Por lo tanto, podemos decir que estas formas generales efectivas (que con frecuencia utilizan modos persistentes y modifican o se interrelacionan con géneros persistentes) son típicas de un orden social particular, que en sus relaciones características y en sus distribuciones de intereses las reproduce continuamente, y por supuesto las reproduce como definiciones normales y «autoevidentes» de lo que deberían ser las diversas artes.

Este nivel de los tipos es crucial para la sociología de la cultura, pero es característico que opere durante períodos relativamente largos, dentro de los cuales, si bien existe indudablemente una reproducción efectiva de inclinaciones e intereses, directa o indirectamente explicable a partir del carácter del orden de la época, existen también cambios internos muy significativos que dan lugar, entre otras cosas, a nuevas formas. Los datos empíricos son abundantes, pero resulta difícil interpretarlos a menos que dispongamos de distinciones operativas de niveles en los modos, géneros y tipos, y, en lo que respecta a la forma, una comprensión más precisa de las variedades de la reproducción.

Formas reproducibles

Una forma, como hemos visto, es intrínsecamente reproducible. En una pintura paisajística o en una obra de teatro naturalista, ciertas disposiciones formales —una actitud particular, una selección apropiada del tema, un modo específico de composición— están efectivamente dadas. Estas disposiciones están al alcance del artista como una manera heredada de realizar su obra, y al alcance de los demás como un conjunto de expectativas y percepciones definidas. Esto por supuesto no significa que las obras así producidas sean idénticas. Ese sentido particular de reproducción, formado a partir del copiado mecánico o electrónico, es totalmente engañoso. Por otra parte, dentro de las oportunidades y límites dados de la forma, existen diferencias significativas de nivel en la naturaleza de la reproducción formal.

Replicación *

En amplias áreas de este tipo de obra existe un proceso que podríamos describir mejor como *replicación*, o, de otra manera, como propagación o multiplicación. No es que estas obras sean

* El término inglés «replication» es definido en una de sus acepciones como *acción* de reproducir. En consecuencia, hemos decidido traducirlo como «replicación», en lugar de como «réplica», por entender que refleja este matiz de forma más adecuada. [T.]

idénticas, pero existe un importante sentido en el cual las variaciones son tan triviales que las semejanzas formales las sobrepasan ampliamente. Existen otros casos en los que el elemento de reproducción formal, por así decirlo, supera al contenido específico. Por lo tanto, es necesario un término como «replicación», puesto que el cuerpo de esta obra, especialmente en las condiciones modernas de mercado (donde su carácter esencialmente predecible y repetible se entrelaza con la organización económica de distribución en gran escala) es ciertamente muy amplio. A decir verdad, ha sido a partir de la evidencia de esta masiva replicación que se han formulado algunas de las propuestas más convencidas de reproducción cultural, especialmente las aplicadas a las instituciones culturales modernas centralizadas y a gran escala. Este es, pues, un sentido muy importante a retener, especialmente cuando observamos sus estrechos vínculos con la reproducción en el sentido moderno de copiado mecánico y electrónico, que permite una distribución muy amplia y rápida de millones de copias de estas réplicas.

Producción y reproducción formal

Pero sería un error limitar la reproducción a esos niveles. En verdad debemos rechazar la distinción común entre «arte producido de forma masiva» —una descripción específica pero no adecuada de la replicación cultural— y (como se dice generalmente) «arte original, auténtico». Pues existe mucho arte «auténtico» —en el sentido de arte de cierta importancia, al servicio de algo más que una ocasión pasajera— que no es «original» en este sentido romántico. En efecto, la mayor parte del arte importante del mundo puede ser apropiadamente referido a las formas que lo configuran: formas que a menudo comparte con obras que ahora se consideran como no importantes y también, de forma significativa, con los productos de la replicación.

Es en esta difícil área que las nociones simples de reproducción pueden ser especialmente engañosas. Muchas obras capitales son producidas dentro (y en cierto modo gracias a su existencia) de formas fundamentales en la cumbre de su desarrollo cultural. Un sentido corriente de «reproducción» puede disminuir estos logros, que en cualquier teoría general deben considerarse como una *producción* importante, hecha posible por una forma reproducible. Además, en casos directamente opuestos a aquellos en los que los

elementos de la reproducción formal superan al contenido específico, existen obras importantes que son, por así decirlo, una *reproducción* de la forma: una realización más plena o dirigida de forma novedosa de sus posibilidades. Ningún sentido de reproducción cultural es apropiado si, limitado a la replicación, ignora o reduce tales casos de producción y reproducción formal.

Innovaciones

Pero entonces hemos de extender también la discusión a esa área importante de la historia cultural en la cual, dentro de un orden social todavía generalmente reproducido, y a menudo dentro de una persistencia de lo que considera típico, se producen decisivas *innovaciones* formales. Aquí es específicamente necesario definir los niveles de reproducción. Pues existe un sentido razonable en el que podemos hablar de la reproducción del orden social burgués desde el siglo XVIII hasta nuestros días, y algunos teóricos han estado tentados de convertir este nivel en absoluto, debido a la persistencia de algunos de sus rasgos específicos (más evidentes en contraste con otras épocas y órdenes totales). Pero es característico de todo orden social, como de toda forma cultural activa, el tener que ser continuamente producido al igual que reproducido. En este complejo proceso, si bien existen indudablemente elementos sistemáticos que ejercen presiones y ponen límites a las formas de tal producción y re-producción (de lo contrario no tendría sentido la delineación de un orden social general, o la especificación de los elementos sin los cuales no podría sobrevivir y sería reemplazado), existen también contradicciones internas, desviaciones internas y, por tanto, cambios internos profundamente significativos.

En la producción cultural, éstos pueden ser considerados con frecuencia como nuevas formas. Las rupturas hacia el drama naturalista, y luego hacia las formas alternativas del expresionismo subjetivo y social, son casos de esta especie. Dentro de una cierta persistencia de los factores típicos, hubo alteraciones radicales tanto de los elementos formales como de las relaciones socioformales con los públicos y las instituciones. A veces esas innovaciones formales eran altamente conscientes y estaban asociadas con algunas de las formaciones independientes comentadas en el capítulo 3. En tales casos, el movimiento hacia una nueva forma y hacia relaciones socioformales nuevas está relativamente integrado. Pero también pueden producirse innovaciones formales es-

pecíficas en obras relativamente aisladas, y, entonces, el desarrollo de las nuevas relaciones socioformales puede retrasarse o incluso fracasar.

Transiciones

El verdadero proceso de innovación formal es con frecuencia difícil de analizar en ejemplos específicos. Obviamente, las rupturas tajantes son más fáciles de detectar, pero en la práctica gran parte de las innovaciones formales se producen de forma desigual y a lo largo de un prolongado período de tiempo. Con frecuencia éstos son períodos y obras de transición, en los cuales lo esencialmente evidente puede ser que la forma antigua esté sometida a una gran tensión: que existan elementos nuevos incompatibles o no asimilados (véase el nuevo elemento de la «autorrealización» —tanto en el sentido del hombre hecho a sí mismo como en el del autodesarrollo espiritual— y su incompatibilidad con la antigua «trama de la herencia» que encontramos en el *Felix Holt* de George Eliot). La nueva forma, cuando llega, es con frecuencia una simplificación de aquellos elementos perturbadores, y todo su propio potencial puede necesitar un tiempo considerable para desarrollarse. Existen siempre obras importantes que pertenecen a estos tempranos estadios de formas específicas, y es fácil dejar de apreciar su importancia formal en comparación con los ejemplos maduros que las preceden o las siguen. Pero para el sociólogo de la cultura, estas obras de «transición» son muy importantes, puesto que en todos los demás niveles de análisis la atención se centra, de forma correcta, en lo típico, en lo modal, en lo característico. De este modo, es fácil pasar por alto uno de los elementos clave de la producción cultural: la innovación en el momento en que se está produciendo; la innovación en proceso. Sin embargo, éste es uno de los escasísimos elementos de la producción cultural a los que se puede aplicar con toda propiedad el estereotipado adjetivo de «creativo».

Producción y reproducción

Así pues, debemos estar siempre preparados para hablar de producción y reproducción, más que de reproducción exclusiva-

mente. Incluso después de conceder todo su peso a lo que razonablemente puede describirse como replicación, tanto en las actividades culturales como en las actividades sociales más generales, y de reconocer la reproducción sistemática de ciertas formas profundas, debemos todavía insistir en que los órdenes sociales y los órdenes culturales deben considerarse como activamente construidos: activa y continuamente, o de lo contrario se pueden desmoronar con toda rapidez. No cabe duda que una parte de esta construcción es reproducción, tanto en su sentido más restringido como en su sentido más amplio. Pero a menos que haya también producción e innovación, la mayoría de los órdenes está en peligro, y en el caso de algunos órdenes (de manera más evidente el de la época burguesa, centrado en los impulsos de la acumulación capitalista), en un peligro total. De modo que las innovaciones significativas pueden no sólo ser compatibles con un orden social y cultural heredado; pueden, también, en el propio proceso de modificación del mismo, ser las condiciones necesarias para su re-producción.

Los procesos sociales de innovación

En las formas culturales, las cuestiones analíticas más difíciles se centran en el problema de los procesos sociales de innovación. En la producción estable, y en todos los niveles de replicación, existen comúnmente relaciones sociales desentrañables de tipo general y positivamente institucional. En el caso de las innovaciones, las relaciones son inevitablemente más complejas; algunos tipos y ejemplos fueron considerados anteriormente en los capítulos 3 y 6. Podemos ahora tratar de señalar un marco teórico en el que tales casos pudieran analizarse, distinguiendo cuatro situaciones dentro de las cuales puede relacionarse socialmente la innovación:

1) El *surgimiento* de nuevas clases sociales, o fracciones de clases, que traen consigo nuevos tipos de productores y de intereses, y/o apoyo para nuevas obras.
2) *Redefinición*, por una clase social o fracción de clase existente, de sus condiciones y relaciones, o del orden general

dentro del cual las mismas existen y se transforman, de tal modo que se hacen necesarios nuevos tipos de obras.

3) *Cambios* en los medios de producción cultural, que aportan nuevas posibilidades formales; éstos pueden estar o no *inicialmente* ligados a 1) o 2).
4) *Reconocimiento,* por movimientos específicamente culturales, de las situaciones indicadas en 1) y 2), en un nivel precedente o no directamente unido a su organización social articulada.

Hasta ahora la sociología de la cultura se ha concentrado fundamentalmente en los casos del tipo 1) que son ciertamente numerosos. La aparición del drama burgués, estudiado ya en el capítulo 6, constituye uno de los muchos ejemplos significativos. Y no hay dificultades teóricas serias para su extensión a los casos del tipo 3), aunque no se debería suponer nunca que los tipos 1) y 3) puedan ser asimilados. Por ejemplo, las notables innovaciones del cinematógrafo —que podríamos describir razonablemente como la invención de un nuevo modo, el *cinemático,* en interacción con antiguos géneros, tipos y formas pero creando también, indudablemente, algunas formas nuevas importantes— tienen lazos de muchas clases con situaciones de los tipos 1) y 2), y en fases posteriores están integradas con la producción y la replicación estables, pero, en cuanto innovaciones, son también completamente directas en algunos aspectos importantes.

Las verdaderas dificultades teóricas aparecen en los tipos 2) y 4), y sin embargo éstos incluyen muchos casos reales. Una dificultad en el análisis del tipo 1) es que interpreta comúnmente la innovación como «progresiva»; y, de hecho, selecciona por lo general sus ejemplos siguiendo este criterio. Pero, entonces, en el caso de innovaciones como las del expresionismo subjetivo se plantea un problema. Estas innovaciones no son obra de una clase en ascenso, aunque pueden estar relacionadas (como en el caso del grupo Bloomsbury) con una fracción de clase que se desarrolla de forma significativa. Pero lo que esa fracción hace, a menudo contra el núcleo mismo de su clase, es redefinir las condiciones y las relaciones, y desarrollar nuevas formas, con frecuencia por caminos (como en el caso del grupo Bloomsbury) que prefiguran activamente la próxima fase general de la clase en su totalidad. Esto es, pues, en un sentido, «progresivo», aunque a partir de diferentes posiciones, dentro y fuera de la clase, es también llamado con frecuencia «decadente».

Ciertamente, en los casos del tipo 2), las relaciones sociales entre innovación artística y relaciones sociales formadas son esencialmente indirectas, si bien, como se aprecia claramente en el caso Bloomsbury, se puede también tener conciencia de la necesidad de una redefinición general. En los casos del tipo 4), este carácter indirecto es, en efecto, absoluto. Por lo general, es muy difícil demostrar cualquier relación manifiesta entre estas obras y los desarrollos sociales registrados de modo diferente, puesto que el trabajo efectivo está absorbido de manera más completa en la forma. Cualquier ejemplo sería controvertible, pero mientras el drama renacentista inglés es comúnmente interpretado, con cierta razón, siguiendo los criterios del tipo 1), existen formas en su interior —las diferentes formas de la tragedia shakespeariana y de la «jacobina»— que en mi opinión son casos evidentes del tipo 4).

Cambio social y cambio cultural

Estos puntos son pertinentes, por último, para la cuestión de las relaciones entre cambio social y cambio cultural. En la mayor parte de las sociedades complejas, podemos establecer diferenciaciones sociológicas cruciales definiendo, no sólo un conjunto existente (estable) de relaciones e intereses sociales, sino también algunos de esos conjuntos como dinámicos. Así, mientras necesitamos definir algunas relaciones relativamente estables de dominación y subordinación, tenemos también que examinar muchas de esas relaciones en sus formas dinámicas. Como vía para analizar esas formas dinámicas, debemos por tanto distinguir entre las *residuales*, las *dominantes* y las *emergentes*.

Dominante

En la producción cultural las condiciones de dominación están por lo general claras en ciertas instituciones y formas dominantes. Estas pueden presentarse como desconectadas de las formas sociales dominantes, pero la eficiencia de ambas depende de su profunda integración. Los dominados por tales formas las consideran a menudo más como formas naturales y necesarias que como formas específicas, mientras quienes dominan, en el área de la pro-

ducción cultural, pueden ser conscientes de forma bastante desigual de estas conexiones prácticas, en una gama que va desde el control consciente (como el de la prensa y la radio y televisión), pasando por varios tipos de desplazamiento, hasta una presunta (y por tanto dominante) autonomía de los valores estéticos y profesionales.

Residual y emergente

Pero se da también el caso de que en la producción cultural, tanto lo *residual* —la obra realizada en sociedades y épocas anteriores y a menudo diferentes, pero todavía accesibles y significativas— como lo *emergente* —la obra de diversos tipos nuevos— son con frecuencia igualmente accesibles *como prácticas*. Ciertamente, lo dominante puede absorberlos a ambos o al menos intentarlo. Pero casi siempre existen obras antiguas que algunos grupos mantienen disponibles como una extensión o una alternativa a la producción cultural contemporánea dominante. Y casi siempre hay obras nuevas que intentan avanzar (y a veces lo logran) más allá de las formas dominantes y de sus relaciones socioformales.

Niveles de reproducción

La reproducción cultural, en su sentido más simple, ocurre esencialmente en el nivel (cambiante) de lo dominante, en todas las maneras diferentes que hemos descrito hasta ahora. Lo residual, por el contrario, aunque sus procesos inmediatos son reproductivos, es con frecuencia una forma de alternativa cultural a lo dominante en sus formas reproductivas más recientes (véase la idea retrospectiva de una sociedad «orgánica», ejemplificada a partir de cierta literatura pasada, como una alternativa preexistente —cultural y educacional y en estos términos incluso política— al capitalismo contemporáneo y también al socialismo contemporáneo). En el extremo opuesto del espectro, lo emergente está relacionado pero no es idéntico con lo innovador. Algunos tipos de innovación (por ejemplo el expresionismo subjetivo) son movimientos y ajustes dentro de lo dominante, y se convierten en sus nuevas formas. Pero normalmente hay tensión y lucha en esta área. Algunas innovaciones —tipos de arte y pensamiento que emergen y persisten como perturbadores— tienden a destruir lo dominante en cualquiera de sus formas, así como algunas nuevas

fuerzas sociales tienden a destruir el orden social más que a reproducirlo o modificarlo.

No existe análisis más difícil que el que, enfrentado con las formas nuevas, debe intentar determinar si éstas son formas nuevas de lo dominante o son genuinamente emergentes. En el análisis histórico la cuestión queda zanjada: lo emergente se convierte en lo emergido, como en el drama burgués, y luego con frecuencia en lo dominante. Pero en el análisis contemporáneo, debido precisamente a las complejas relaciones entre innovación y reproducción, el problema se plantea en un nivel diferente. Para tratar de resolverlo, debemos abordar una serie diferente de consideraciones dentro de la organización social de la cultura.

8. Organización

En un nivel, como vimos en las capítulos 2 y 3, podemos analizar la organización social de la cultura en función de sus instituciones y sus formaciones. En otro nivel, como vimos en los capítulos 5 y 6, podemos analizar otro tipo de organización social en el desarrollo de artes y formas específicos. Las áreas analizadas en los capítulos 4 y 7 —los medios de producción cultural, y el proceso de reproducción cultural— son vías alternativas para establecer relaciones activas entre los análisis de estos dos niveles de la organización social de la cultura.

Ahora podemos explorar la posibilidad de un concepto general que, aunque no debe sustituir a los tipos específicos de análisis, podría servir para identificar todas sus complejas interrelaciones. La historia moderna del concepto de cultura es de hecho una historia de la búsqueda de ese preciso concepto. Por eso es todavía indispensable en la historia y en el desarrollo del pensamiento

social. Pero ya que, en gran medida, refleja, sin resolverlas siempre, las dificultades y complejidades de esta búsqueda, y con frecuencia encierra, sin distinguirlos con claridad, conceptos diferentes e incluso antagónicos del «hombre en la sociedad», necesita de especificación y refuerzo. Como vimos en el capítulo 1, la fuerza de esta gama relacionante de significados, desde «modos globales de vida» hasta «estados de la mente» y «obras de arte», constituye con frecuencia su debilidad en la práctica, puesto que su insistencia en las interrelaciones puede convertirse en pasiva, o ser completamente evadida, por sus posibilidades simultáneas de una generalidad demasiado amplia y de una especialización demasiado estrecha. Para evitar esto, subrayando el carácter central de su tipo de definición, podemos especificar y reforzar el concepto de cultura como un *sistema significante realizado.*

La cultura como sistema significante

Para aclarar esto, podemos diferenciar un sistema significante de, por un lado, otros tipos de organización social sistemática, y, por otro, de sistemas de señales y sistemas de signos más específicos. Esta distinción no se hace para separar y desunir estas áreas, sino para crear un espacio que posibilite el análisis de sus interrelaciones. De modo que siempre es necesario tener la posibilidad de distinguir sistemas económicos, sistemas políticos y sistemas generacionales (parentesco y familia), y ser capaz de examinarlos en sus propios términos. Pero cuando llegamos, necesariamente, a establecer una interrelación entre ellos, encontramos no sólo que cada uno tiene su propio sistema significante —pues siempre hay relaciones entre seres humanos conscientes y comunicantes—, sino también que son necesariamente elementos de un sistema significante más amplio y más general: un sistema social.

Todavía no hemos sido capaces de discutir un sistema social en los términos más generales y completos. Sería un error reducirlo solamente al sistema significante, pues esto convertiría todas las acciones y relaciones humanas en meras funciones de significación y, con ello, las disminuiría radicalmente. Pero sería igualmente erróneo suponer que podemos estudiar provechosamente un sistema social sin incluir, como parte central de su práctica, sus

sistemas significantes, de los cuales, en cuanto sistema, depende fundamentalmente. Pues un sistema significante es intrínseco a todo sistema económico, a todo sistema político, a todo sistema generacional y, más generalmente, a todo sistema social. Sin embargo, en la práctica es también distinguible como un sistema en sí mismo: como lenguaje, de manera más evidente; como sistema de pensamiento o de conciencia o, para utilizar ese difícil término alternativo, como ideología; y, también, como cuerpo de obras de arte y del pensamiento específicamente significantes. Además, todos ellos existen no sólo como instituciones y obras, y no sólo como sistemas, sino también, necesariamente, como prácticas activas y estados mentales.

Los sentidos más negociables de «cultura» se encuentran en las áreas distinguibles, en las que un sistema significante se presenta en su forma más manifiesta. Este ha sido el uso operativo práctico de este libro, pues tiene la ventaja de concentrar la atención en un área de la práctica humana que es muy importante en sí misma y que, como se ha dicho, ha recibido una atención sociológica demasiado escasa. Tiene también la ventaja de posibilitar la discusión de las cualidades específicas de estos sistemas significantes manifiestos, y de sus relaciones con lo que a su vez podemos considerar como otros sistemas, políticos, económicos y generacionales. Pero, por difícil que ello resulte, se debe mantener un control teórico sobre cualquiera de estos destacados aspectos, en el sentido de que los sistemas significantes manifiestos —que son con frecuencia especializados y, por tanto, directamente practicados, con sus propios sistemas locales de señales y de signos— son necesariamente, en cualesquiera variaciones de proximidad y de distancia, elementos de un sistema significante más amplio que constituye la condición de todo sistema social, y con el cual, en la práctica, ellos comparten necesariamente su material.

Práctica significante

Así pues, la distinción de la cultura, en el más amplio o en el más restringido de los sentidos, como un sistema significante realizado, está concebida no sólo para dar lugar al estudio de instituciones, prácticas y obras manifiestamente significantes, sino también para activar, mediante esta atención especial, el estudio de las relaciones entre estas y otras instituciones prácticas y obras.

La llave que nos permite acceder a estas relaciones tiene dos vueltas. Activa las relaciones al insistir en que las prácticas significantes están profundamente presentes en todas aquellas otras actividades, al tiempo que preserva la distinción de que están sustancial e irreductiblemente presentes en aquellas otras acciones y necesidades humanas sustancialmente diferentes: la significación necesaria disuelta, por así decirlo, de manera más o menos completa, en otras necesidades y acciones. Activa, también, las relaciones en la dirección opuesta, al insistir en que aquellas otras necesidades y acciones están profundamente presentes en todas las actividades significantes manifiestas, al tiempo que preserva la distinción de que, en estas prácticas, aquellas otras necesidades y acciones están disueltas, a su vez, de manera más o menos completa. La metáfora de la disolución es crucial para esta manera de considerar la cultura, y la matización «más o menos» no es una frase casual, sino una forma de indicar una verdadera gama, en la que grados relativamente completos y grados relativamente incompletos de disolución, en uno u otro sentido, pueden ser prácticamente definidos.

Prácticas culturales y otras prácticas

Así pues, la organización social de la cultura, como sistema significante realizado, está inserta en toda una gama de actividades, relaciones e instituciones, de las que sólo algunas son manifiestamente «culturales». Para las sociedades modernas, al menos, éste es un uso teórico más eficaz que el sentido de cultura como modo de vida global. Este último sentido, derivado fundamentalmente de la antropología, tiene el gran mérito de hacer hincapié en un sistema general —un sistema organizado y específico de prácticas, significados y valores actuados y activados—. Es especialmente poderoso contra el hábito de realizar análisis separados, desarrollados históricamente, dentro del orden social capitalista, que presuponen, en la teoría y en la práctica, un «aspecto económico de la vida», un «aspecto político», un «aspecto privado», un «aspecto espiritual», un «aspecto de ocio», etcétera. Incluso las formas más débiles de conexión, en las vidas de todos los seres humanos y de todas las comunidades, pueden pasarse completamente por alto, o ser recogidas únicamente bajo el título de «interacción» o «efectos», que, aunque a menudo pueden ser localmente registrados nunca pueden ser activamente explicativos.

Por otra parte, si la cultura es el «modo de vida global», se puede crear una ausencia crucial de términos significantes de relación más allá de ella. En la práctica, en casi toda la antropología, los términos generales de relación son «cultura» y «naturaleza» y existen algunas sociedades simples en las que éstos son razonablemente explicativos, del mismo modo que existe un sentido muy amplio en el que, por ejemplo, las relaciones entre una «cultura industrial» y su mundo físico (específicamente utilizado) pueden ser investigadas y explicadas en los niveles más generales. Pero en las sociedades altamente desarrolladas y complejas existen tantos niveles de transformación social y material que la polarizada relación «cultura»-«naturaleza» resulta insuficiente. Es, en efecto, en el área de estas complejas transformaciones donde el propio sistema significante se desarrolla y debe ser analizado.

Transformaciones

Algunos ejemplos de estas transformaciones pueden indicarnos el tipo de análisis que es posible, en función de los grados relativos de disolución. La moneda de curso legal es un ejemplo obvio. Es crucial para cualquier sistema de comercio desarrollado, y se convierte, en ese sentido, en un factor económico. Sin embargo, es también, evidentemente, un sistema significante, no sólo de valores económicos relativos, sino también del área de un orden político específico, de cuyos signos explícitos es portador. Pero, si bien es cierto que una moneda se puede estudiar como un sistema específico de signos y, también, como en muchos ejemplos, ser analizada estéticamente, no cabe ninguna duda de que en cualquier moneda genuina lo predominante son las necesidades y acciones del comercio y del pago, y el factor significante, aunque intrínseco, queda en este sentido disuelto.

En el caso de la vivienda, las transformaciones son más complejas. Una vivienda comienza, no sólo históricamente sino de forma repetida, en el área de la satisfacción de las necesidades más básicas de cobijo. Pero luego es característico que un tipo de vivienda se desarrolle dentro de una cultura determinada, en plenas relaciones no sólo con su entorno específico, sino también con su sistema generacional (parentesco y familia), al cual, por tanto, ya significa. En ulteriores transformaciones, las viviendas llegan a encarnar y significar diferenciaciones sociales internas, por su posición y tamaño relativos. En este estadio, que es siem-

pre la situación mayoritaria, la necesidad básica, en cuanto vivienda, es todavía predominante en términos de relativa comodidad y conveniencia, pero está ya influida por indicaciones explícitas —un sistema significante— de relativa posición social. En algunos casos —palacios, ciertos tipos de «casa de campo»—, este factor significante se convierte en un factor importante de diseño; existen casos en los que ha sobrepasado a la función normalmente primaria. La relativa importancia del factor significante se ve también aumentada en aquellos casos, bastante diferentes, en que existe una relación sugerida entre un tipo de casa y un estilo de vida particular (no necesariamente dominante). Una vez más, dentro y más allá de todos estos factores, la arquitectura doméstica se convierte en un arte consciente, con consideraciones estéticas específicas, y los moradores de la casa participan en deliberados tipos de mejoras, desde la decoración hasta la jardinería. En un caso como éste —y el caso del vestido es del mismo tipo— existe una disolución especialmente compleja de necesidades primarias socialmente desarrolladas, que en un nivel son siempre dominantes, y de una gama de prácticas significantes, algunas de ellas bastante manifiestas.

Las comunicaciones modernas

Un sistema moderno de comunicaciones constituye también otra serie de transformaciones complejas. En un sistema telefónico el factor de necesidad directa —pero de una necesidad que es desarrollada ella misma por los cambios en el modo de producción y en las pautas consiguientes de asentamiento social y familiar— es relativamente dominante. Pero el caso de la radio y la televisión, por ejemplo, es bastante diferente. Satisfacen algunas de las mismas necesidades, en un nivel más generalizado, pero (como han demostrado y continúan demostrando las controversias acerca de su organización) están envueltas fundamentalmente en cuestiones de un orden directamente económico y político, y con frecuencia están específicamente determinadas por él, al tiempo que constituyen un factor importante en su reproducción y modificación. Este es, pues, un caso de sistema significante manifiesto que no puede ser tratado como si otros tipos de necesidad y de acción estuvieran totalmente disueltos en él. De hecho, existe una evidente gama interna. En un extremo de la misma, se encuentran las noticias y la opinión política, en las cuales los

procesos de significación —importancia relativa, autoridad relativa, y valores más generales— son intensamente activos, pero donde todavía es esencial considerarlos como manifestaciones bastante directas de un orden político y económico. En el otro extremo del espectro, está el «puro entretenimiento», en el que todavía existen, en la práctica, algunas de esas manifestaciones directas, pero donde encontramos, más comúnmente, muchos tipos de mediación y una variedad de prácticas en las que otros —externos— tipos de necesidad y acción se encuentran efectivamente disueltos.

La gama de las artes

En estas difíciles áreas de transición se centra la mayor parte de las cuestiones acerca de la organización social de la cultura. La gama de la radio y televisión puede compararse con la que encontramos en las artes conscientes y específicas. Parece que existen grados relativos de disolución en las diferentes artes. La literatura, por ejemplo, comparte su medio específico, el lenguaje, con el medio más general de todos los tipos de comunicación social y toma gran parte de su material de las áreas ya manifiestas de otros tipos de acción e interés social. Se han llevado a cabo intentos para superar los problemas resultantes, distinguiendo, por ejemplo, entre «literatura» y otras formas de escritura (véase el capítulo 5). Pero en la práctica, estos argumentos giran siempre en torno a la autonomía relativa de una particular práctica u obra significante, en la cual las categorías ofrecidas constituyen ellas mismas formas de significación que tienen conexiones específicas desentrañables con el sistema significante general. Sin embargo, existe alguna base para un relativo contraste, por ejemplo, con la música, en la cual, aunque las categorías ofrecidas son todavía operativas y con frecuencia reguladoras, el sistema significante específico parece con frecuencia ser una solución más completa de otras áreas y otros sistemas significantes de acción y necesidad.

La organización social de la cultura

Así pues, la organización social de la cultura es una gama amplia y compleja de muchos tipos de organización, desde los más directos a los más indirectos. Si esto lo aplicamos históricamente, tenemos la posibilidad de desarrollar métodos sociológicos en las áreas diferenciadas, pero conexas, de las instituciones culturales,

de las formaciones culturales, de los medios de producción cultural, de las artes culturalmente desarrolladas y de las formas artísticas y culturales, dentro de nuestras definiciones generales de producción y reproducción cultural como sistemas significantes relacionados y realizados.

El análisis real puede entonces moverse en muchas direcciones diferentes, y hacer hincapié en diferentes aspectos locales. Una sociología empírica de la cultura, incluso en un estadio tan temprano de desarrollo, puede extenderse radicalmente cuando se resuelvan, al menos provisionalmente, estos problemas básicos de teoría y método. Ese desarrollo empírico se producirá, por supuesto, en muchos estudios específicos. Lo que más nos interesa aquí es señalar las repercusiones de este tipo de resolución teórica en una cuestión sociológica muy obvia y general, en la que un nuevo trabajo empírico es especialmente necesario. Por razones explicadas en el capítulo 1, una cantidad importante de investigación se ha realizado fuera de la sociología, en lo que es efectivamente la sociología de las artes particulares, mientras que la sociología propiamente dicha se ha concentrado en las instituciones más evidentes y en los «efectos». Sin embargo, existe un área cultural de interés directo para la sociología más general, en la que hasta ahora sólo se han producido escasos avances. Basándose en la naturaleza de dichos avances, esta área ha quedado definida como la del status social y la formación social de los intelectuales.

La sociología de los «intelectuales»

Pero, entonces, lo primero que debemos señalar es que la propia definición debe ser analizada como un término dentro del sistema significante de la sociología ortodoxa. Así, es corriente preguntar si los «intelectuales» pueden ser una «clase» o cómo, al igual que otros tipos de grupo, se relacionan o dejan de relacionarse con las clases sociales fundamentales. Se han realizado algunos estudios empíricos localmente útiles, pero tanto en ellos como, incluso, en los pocos estudios más desarrollados, especialmente los de Gramsci (1971) y Mannheim (1936 y 1956), existen problemas teóricos evidentemente sin resolver que influyen directamente en los métodos de investigación.

El más serio de estos problemas es ciertamente la definición inicial de «intelectuales». Un examen a fondo revela que constituye, en primer lugar, una falsa especialización a partir de un cuerpo más general de productores culturales y, en segundo lugar, una extensión equivocada de un tipo de formación cultural a una categoría social general. Pues la categoría «intelectuales», típicamente centrada en ciertos tipos de escritores, filósofos y pensadores sociales, que mantiene relaciones importantes pero inciertas con un orden social y sus clases principales, es de hecho una formación histórica muy específica, que no puede tomarse como exclusivamente representativa de la organización social de productores culturales. Excluye, por un lado, a los numerosos tipos de artistas, intérpretes y productores culturales que no pueden ser razonablemente definidos como intelectuales, pero que contribuyen de forma evidente a la cultura general. Excluye, por otro lado, a los numerosos tipos de trabajadores intelectuales que están directamente instalados en las instituciones políticas, económicas, sociales y religiosas fundamentales —funcionarios públicos, expertos en finanzas, sacerdotes, abogados, doctores— y que están claramente implicados, por este hecho, no sólo en sus prácticas directas, sino también en la producción y reproducción del orden social y cultural general. Deja la definición de los maestros, en los diferentes niveles de educación, en situación ambigua, entre versiones opuestas de producción y reproducción. Es significativo que Gramsci, en contraste, por ejemplo, con Mannheim, se ocupara del área de estas exclusiones, con efectos importantes, pero todavía con la dificultad general de la definición inicial de «intelectuales».

Los intelectuales y la inteligencia

Curiosamente, una constante incomodidad en el uso de la palabra «intelectuales» indica, al realizar el análisis, dos de los problemas subyacentes. Se objeta, en primer lugar, que el término es arrogante, porque implica que sólo los intelectuales son inteligentes. En segundo lugar, se objeta que es una manera de definir una distancia o apartamiento de los asuntos cotidianos, y que es una especie de racionalización de lo impracticable. El punto fundamental no es que las circunstancias y el tono de estas objeciones carezcan con frecuencia de sentido, pues plantean, aunque no pueden resolver, las dificultades esenciales.

Ante la primera objeción es posible decir, con Gramsci: «to-

dos los hombres son intelectuales... pero no todos los hombres tienen encomendada en la sociedad la función de intelectuales». Esto tiene el mérito de hacer hincapié en que todas las actividades productivas y sociales humanas implican inteligencia, y que de lo que se trata es de definir tipos de actividad que implican un grado y regularidad excepcionales de este ejercicio. Pero esto, por supuesto, como el propio Gramsci reconoció, nos lleva más allá del uso normal del término «intelectuales». Incluye necesariamente a los trabajadores intelectuales establecidos en instituciones que tienen objetivos directos e indirectos diferentes al del trabajo intelectual: administrativos, financieros, legales, políticos, médicos, etcétera. Gramsci así lo reconoció y trató de resolverlo con su distinción entre intelectuales «tradicionales» y «orgánicos», en la que estos últimos están directamente vinculados y sirven a una clase social (especialmente la clase en ascenso), mientras que los primeros se encuentran en relaciones de clase más antiguas, más diversas y con frecuencia indirectas. Esto plantea cuestiones importantes pero no las resuelve, pues lo que realmente tenemos que hacer es interpretar, valiéndonos de principios históricos y sociales generales, las actividades y relaciones que llevaron a la moderna definición de intelectuales, en lugar de dejar que estos principios generales sean definidos por extrapolación de situaciones más locales.

Los intelectuales y la especialización de las ideas

En todas las sociedades existen productores culturales, y tanto su grado de especialización como sus consiguientes relaciones sociales están históricamente determinados. Hemos visto diferentes ejemplos en los capítulos 2 y 3. Pero debemos añadir que, cualquiera que sea el grado de especialización funcional en un tiempo y lugar determinados, ningún aspecto de la producción cultural es en sí mismo totalmente especializado, pues constituye siempre (en diferentes grados y en circunstancias diferentes, como vimos en el capítulo 7) un elemento de una producción y reproducción general, tanto social como cultural. Esta es también la razón de que las funciones estrictamente «intelectuales» no puedan ser aisladas. No se trata únicamente de que la inteligencia, en el sentido más general, esté implicada en todas las actividades sociales y productivas, sino también que las «ideas» y «conceptos» —las preocupaciones especializadas de los «intelectuales» en el sentido moderno— se producen y reproducen en todo el tejido social y

cultural: a veces directamente como ideas y conceptos, pero también, de manera más amplia, en forma de instituciones que los configuran, de relaciones sociales significadas, de acontecimientos culturales y religiosos, de modos de trabajo y de ejecución: en verdad, en todo el sistema significante y en el sistema que el mismo significa. Además, a pesar de que estas actividades generales de producción y reproducción se pueden analizar, en un nivel, como expresión de ideas, ocurre con frecuencia —como en el caso del materialismo histórico— que las auténticas ideas y conceptos son, de hecho, una articulación de lo que ya está siendo ampliamente practicado, o constituyen interacciones efectivas, aunque desiguales, con la práctica. Efectivamente, el «sistema social» y el «sistema significante» sólo se pueden separar de forma abstracta, puesto que en la práctica, y en una escala variable, son mutuamente constituyentes.

Las relaciones de los productores culturales

Por lo tanto, las funciones diferenciales de los productores culturales nunca pueden comprenderse aisladas de esta producción y reproducción general, en la que participan todos los miembros de la sociedad. Al mismo tiempo, esta participación es social e históricamente variable en grado extremo. Su condición mínima es la posesión y reproducción de un lenguaje y unas costumbres, y casi siempre es, en este sentido, efectivamente general. Pero debemos tener en cuenta, igualmente, todos los grados de dominación y de subordinación práctica entre conquistadores y conquistados, entre clases sociales, entre sexos, entre adultos y niños. Es inevitable, dentro de tales relaciones de dominación y subordinación, que las actividades de los productores culturales se vuelvan doblemente especializadas: respecto de un tipo específico de trabajo cultural, pero también respecto de vínculos específicos dentro del sistema social organizado.

Los productores culturales y los grupos dominantes

En general, es cierto que estos vínculos se establecen con los elementos dominantes, pero esto varía, tanto en la forma como en el grado, de acuerdo con la naturaleza del tipo particular de dominación. El vínculo puede ser exclusivo, de modo que el trabajo cultural se realice sólo para el grupo dominante. Puede ser

estratégicamente comprensivo, de modo que, aunque realizado para todos, lo es en interés del grupo dominante. Puede también adoptar formas combinadas, con frecuencia formas de especialización. Pero también debe subrayarse que en ciertas circunstancias de dominación y de subordinación, y en las luchas dentro de ellas, algunos tipos de trabajo cultural son deliberadamente producidos en un grupo subordinado y vinculados a él de manera más o menos consciente. Podemos encontrar una gran cantidad de ejemplos de esto, en la cultura de los pueblos conquistados, de las clases subordinadas, de las mujeres subordinadas, y de los niños. Pero, por supuesto, éstas siguen siendo culturas subordinadas, aunque no siempre (y en condiciones de lucha en absoluto) culturas de subordinación. Pues los grupos dominantes no siempre (y, en verdad, históricamente no con frecuencia) controlan todo el sistema significante de un pueblo; típicamente son dominantes *dentro de* él, más que sobre y por encima de él.

En las sociedades complejas y en desarrollo existen pues relaciones marcadamente desiguales entre los productores culturales, ahora diferenciables como un grupo o grupos, y el sistema social general. Hemos visto varios ejemplos de estas variaciones en los capítulos 2 y 3, y llegamos, en el capítulo 7, a la hipótesis de la relativa autonomía —de la práctica y de los practicantes— como función del grado de distancia respecto de relaciones sociales organizadas de otra manera. Ahora podemos combinar esta hipótesis con la hipótesis adicional (pág. 196) de que las instituciones y las prácticas pueden diferenciarse por el grado de relativa disolución de una práctica significante en organizaciones particulares y en la importancia de las acciones y necesidades. Así, el grado de reconocimiento de los productores culturales relativamente autónomos y, por lo tanto, de los «artistas» e «intelectuales» en el sentido moderno, está en función de la distinción de producción cultural «como tal», a ciertas distancias relativas de los procesos todavía generales y fundamentales de producción y reproducción cultural y social. Por lo tanto, es siempre una cuestión de distancia relativa, que debe definirse por medio del análisis específico histórico y social, y no una cuestión de categorías abstractas o «esferas».

Distancias relativas. El concepto de distancia relativa no implica, por supuesto, *separación*; es simplemente uno de sus ejemplos extremos. Existe distancia relativa en la posición de los artis-

tas institucionalizados, descritos en el capítulo 2, precisamente en su reconocimiento como artistas con un lugar prescrito en el orden social. De hecho, formas comparables de distancia relativa, por reconocimiento e institución, son históricamente comunes. Las órdenes de clérigos eclesiásticos, y más tarde las universidades, son los principales ejemplos. En éstas, al igual que en los gremios y en las organizaciones profesionales de artistas se hace evidente la existencia de elementos de autorganización y de lucha por el reconocimiento; con frecuencia luchas repetidas en circunstancias generales cambiantes.

Pero la autonomía relativa por el reconocimiento o institución (concedidos o adquiridos), con sus definiciones a menudo explícitas de deberes y privilegios, es, si no totalmente dependiente de los tipos monopolistas de orden social, al menos más congruente con ellos. Incluso aquí podemos distinguir tipos diferentes de autonomía relativa, por tipos de producción cultural. Así, algunas formas de música y de pintura, o ciertos tipos de investigación y escritura, pueden lograr una relativa autonomía, dentro de un orden social monopolista, porque ya están internamente dirigidos a la reproducción de este orden en sus términos más generales, o internamente dirigidos, como mínimo, a no contradecirlo o desafiarlo. Y nos basta examinar otros tipos de trabajo —en leyes, moralidad, teoría política y tipos significativos de historia e investigación— para descubrir un tipo de autonomía relativa como forma de organización funcional dentro del orden social: esencialmente, una división del trabajo dentro de su producción y reproducción.

Las iglesias. La posición de la Iglesia en las sociedades feudales ofrece muchos ejemplos. En toda una serie de casos encontramos lo que, de hecho, constituye una autonomía relativa integrada, determinada todavía por grados de distancia relativa. En algunos momentos críticos encontramos una superposición práctica entre lo que ahora podríamos distinguir como funciones de los intelectuales de la «Iglesia» y del «Estado»: intelectuales que son también gobernantes y administradores. Los casos importantes de tensión y de conflicto real, dentro de esta integración, toman entonces, con frecuencia, la forma de una tensión y un conflicto *dentro de* los órdenes aparentemente autónomos, mientras que las tensiones y conflictos *entre* ellos están especialmente asociados —como ocurrió de forma muy notable en la Reforma inglesa—

con fases de cambio fundamental en el carácter del orden social como un todo.

Los partidos. La posición del partido político dentro de las sociedades postrevolucionarias modernas aporta otro campo para este tipo de análisis. Parece ser fundamentalmente una forma de organización funcional dentro del orden propio social, y, como tal, incluye intelectuales cuya superposición (e intermovilidad) con los funcionarios del Estado expresa esta integración fundamental. Sin embargo, en grados relativos de distancia según los tipos de trabajo, existen todavía algunas autonomías relativas, gobernadas en la práctica por la dirección interna hacia la reproducción del orden general. En esta situación, se han producido casos importantes de tensión y conflicto *dentro de* instituciones relativamente autónomas, pero pocos o ningún caso de tensión y conflicto *entre* ellas, mientras se mantenían los términos de la corriente integración. Pues un conflicto entre, por ejemplo, un partido comunista y una forma existente de organización estatal comunista, que es teóricamente predecible, constituiría una prueba definitiva de un cambio fundamental en el carácter del orden social como un todo.

Tipos de integración. Así pues, la autonomía relativa no es una condición abstracta de cualquier forma de institución o de práctica cultural, sino una variable social e histórica que está ella misma ampliamente determinada por el tipo de integración característico del orden social como un todo. En condiciones en las que el monopolio explícito o práctico ha sido reemplazado por fases de poderes dispersos, o por conflictos explícitos entre los intereses sociales fundamentales, las relaciones son necesariamente más complejas.

En situaciones de poderes dispersos, las relaciones más comunes de los productores culturales son las de las diferentes formas de patronazgo: autonomías relativas que representan, a la vez, formas de dependencia relativa; pluralidad no establecida, a diferencia del monopolio instituido e internamente privilegiado. Pero estos desarrollos no pueden separarse de los cambios en los medios de producción, directamente conectados con cambios en el orden social general, que, como en el caso destacado del desarrollo del mercado de la publicidad y la prensa, alteró radicalmente los términos de las relaciones inmediatas. En otro nivel, dentro

de la misma predominancia final de las condiciones de mercado, la situación de las hasta ahora relativamente privilegiadas instituciones, dentro de órdenes sociales más directamente integrados, se alteró de maneras complejas: las universidades y las iglesias son los ejemplos más destacados. En cada uno de estos niveles, y en su interacción, comenzaron a cobrar forma las definiciones contemporáneas de la autonomía relativa.

«La "intelligentsia" no comprometida»

La formulación sociológica más influyente de estas condiciones es la de Alfred Weber y la de Mannheim: «una *intelligentsia* relativamente no comprometida» (Mannheim, 1956, 106). Esto no pretendía ser una proposición ideal, como en Matthew Arnold y sus sucesores, sino una descripción objetiva. En sus afirmaciones más cuidadosas (a diferencia de las versiones más ampliamente difundidas de los intelectuales y artistas como intrínsecamente no comprometidos, mientras sean «verdaderos» intelectuales y artistas), ésta es una primera respuesta plausible a las obviamente modificadas condiciones y sus resultados.

En verdad, no faltan ejemplos de pensadores y artistas radicalmente independientes, en número significativamente mayor dentro del Estado liberal y del predominio de las condiciones del mercado que dentro de los primeros y, a decir verdad, de los últimos tipos de monopolio social integrado. Estos radicales independientes se convierten en los héroes de la definición, y casi todos nosotros nos podemos sumar a su homenaje (aun sin imitarlos exactamente por el momento). Sin embargo, como definición *sociológica* de los productores culturales, y del cuerpo de la producción cultural, es ciertamente inútil. Incurre en petición de principio respecto de las difíciles cuestiones de la autonomía relativa y la distancia relativa, que son las preocupaciones reales de la sociología cultural, al separar un tipo de relación como normal (e ideal) para luego encubrir este hecho mediante la reducción de la producción cultural y de los muchos tipos de productores culturales a la estrecha y autoconfirmadora definición de «intelectuales».

Los ideólogos. Por otra parte, esto no puede corregirse *sociológicamente* por medio de los tipos usuales de contradefinición. La más popular de éstas es el argumento de que un orden social predominante produce y es reproducido por una ideología general,

que los principales portadores y productores de esta ideología son los intelectuales (los productores culturales) y que el trabajo cultural es, por tanto (cualesquiera que sean sus formas locales de organización), definible como la práctica de un aparato ideológico estatal (véase Althusser, 1971). A este argumento se le pueden hacer algunas puntualizaciones. La relativa autonomía de las prácticas particulares puede ser admitida, haciendo un razonable hincapié en sus formas de reproducción interna. Algunos tipos de trabajo intelectual pueden ser designados como «ciencia», a diferencia de la, por lo demás, predominante «ideología», si bien esta distinción es normalmente interna, y no hay condiciones sociales verificables para su producción. De manera más general, el acento empíricamente insostenible sobre el aparato ideológico del *Estado* puede ser reemplazado por la más plausible proposición del control del aparato ideológico por una *clase* dominante, que opera en términos generales institucionales y de mercado, al igual que (o más bien que) directamente a través de las organizaciones estatales. Sin embargo, incluso con estas salvedades, la posición no llega a constituir una teoría sociológica operativa de la producción y la organización cultural.

Factores institucionales. En realidad, deben hacerse tres tipos de enmienda, y es significativo que éstas aporten explicaciones sociológicas iniciales a los fenómenos correctamente observados en la definición de Weber-Mannheim.

En primer lugar, están las condiciones específicas de asimetría (consideradas en el capítulo 4) entre un mercado capitalista y un orden social burgués. Esto no supone que dichas condiciones invaliden las condiciones más generales de simetría o congruencia en el grueso de la producción cultural, pero existen, tanto de forma general como en puntos importantes de transición entre fases y sectores del orden dominante, dando lugar a una proporción de obras incongruentes, incluidas algunas independientes de gran valor.

En segundo lugar, están las condiciones de reproducción institucional interna, que, como en el caso destacado de las universidades, no están necesariamente en estricto acuerdo con los movimientos de orden general, y que, en todo caso, a partir de las condiciones de su reconocimiento y privilegio original o temprano, han desarrollado criterios de trabajo intelectual independien-

te que en general parecen, y en algunos casos realmente lo son, bases para una producción original o crítica.

Finalmente, en tercer lugar, un orden social dominante de este tipo no excluye (aunque puede —o puede intentarlo regularmente— controlar y modificar) organizaciones importantes basadas en intereses sociales y de clases sociales diferentes, alternativos o antagónicos. Así pues, existe siempre en potencia —y, en muchos casos, en la realidad— una base posible aunque limitada para la producción alternativa. Estas tres condiciones institucionales pueden ser empíricamente investigadas, en relación con la producción real, por supuesto con resultados variables local e históricamente. Entre ellas abarcan gran parte de la producción cultural divergente que es (con excesiva precipitación) descrita como «independiente» o «no comprometida».

Sin embargo, por supuesto, de manera más notable en el tercer caso, pero también en cada uno de los otros dos, quedan sin plantear cuestiones sociológicas cuando los puntos de referencia son desviados del orden social como un todo a las operaciones más específicas del mercado, a las instituciones privilegiadas y a las instituciones alternativas o de oposición.

La asimetría del mercado. Así pues, la condición de asimetría general entre el mercado y el orden social establecido ha de relacionarse con un número específico de variables. Existen variaciones temporales y sectoriales observables, en las operaciones reales del mercado, que constituyen un aspecto de esta asimetría. Un ejemplo contemporáneo importante es la producción cultural específica para una nueva generación joven (especialmente marcada a partir de la década de 1950), en que una poderosa fuerza de mercado no es igualada por ningún equivalente social o por una importancia o autoridad cultural en el orden dominante. Aquí, una vez más, puede haber sectores viables del mercado, vinculados a una gama de agrupamientos minoritarios, o alternativos o de oposición, que pueden funcionar económicamente en esos términos, pero que no están representados de forma comparable en las instituciones explícitas de autoridad social y cultural. Cada una de estas variaciones produce sus propias formaciones diferenciables.

Desde otra dirección, especialmente en los últimos estadios de una economía de mercado, las presuntas relaciones tradicionales entre un mercado y un orden social —en que el mercado

podría considerarse como un mecanismo económico dentro, por lo demás, de una persistente cultura nacional— han sido cuestionadas radicalmente por el dinamismo excepcional del mercado *cultural,* provocando crisis de autoridad entre las instituciones tradicionales —del Estado, educativas y religiosas— y las instituciones de mercado. Aparecen, entonces, compléjas formaciones sectoriales dentro de lo que todavía puede ser considerado generalmente como un orden dominante e incluso una clase dominante.

Instituciones privilegiadas. Esto guarda relación con el detalle sociológico de las instituciones culturales privilegiadas, tales como las universidades. Estas no sólo protegen ciertos estándares y procedimientos insubordinados de trabajo cultural, sino que bajo presión los protegen de manera diferencial. Con frecuencia, obtienen un efecto pleno en áreas residuales (por ejemplo, la cultura clásica) merced al reconocimiento de la distancia relativa. Por lo general, tienen un efecto funcional en las áreas dominantes (por ejemplo, la ciencia aplicada) donde los estándares y los procedimientos internos pueden ser aceptados como condiciones de un servicio efectivo. Pero con bastante frecuencia tienen un efecto mínimo o incluso negativo en las áreas nuevas (por ejemplo, la sociología crítica), donde las condiciones de privilegio podrían ser amenazadas por la práctica, y donde los estándares heredados pueden incluso ser invocados *contra* los nuevos intereses y procedimientos. Esto conduce, a menudo, a complejas formaciones sectoriales dentro de estas instituciones, como ocurre, en nuestra propia época, en las universidades.

Pero existe una diferenciación adicional. El privilegio de ciertas instituciones, más allá del mercado o del orden político explícito, no puede por menos de estar relacionado con la producción de una obra independiente, pero también puede estar relacionado con una distinción hecha por Bourdieu (1977) entre comercio cultural a corto plazo, como en las operaciones ordinarias del mercado, en artículos de valor simbólico limitado, y operaciones a largo plazo en las que su gran valor simbólico depende de un lento crecimiento de la *autoridad.* En el nivel de los sistemas filosóficos, literarios y culturales fundamentales, y en realidad en un nivel más profundo, el de la definición, por selección, de la naturaleza y los objetivos del trabajo cultural, las instituciones privilegiadas —ahora no sólo las universidades

sino también las academias, las instituciones culturales nacionales, los sistemas culturales públicos— pueden considerarse como instrumentos indispensables de producción de las ideas y prácticas de un orden revestido de autoridad, y con frecuencia deben considerarse como tales incluso cuando, como una condición interna de su autoridad a largo plazo, incluyen elementos minoritarios de disensión o de oposición.

Formaciones alternativas y de oposición. El caso del trabajo cultural en o para organizaciones alternativas o de oposición es diferente, pero tiene sus propias variables sociológicas. En el caso de una clase o interés establecidos, podemos observar grados prefijados de distancia, como la de los círculos interiores y exteriores, entre el trabajo intelectual y cultural y los intereses que sirve. Esto se puede discernir a nivel de organización y se puede también analizar en el sentido de la distinción de Bourdieu entre operaciones a corto y largo plazo. Muchas de las mismas consideraciones son válidas para las organizaciones alternativas o de oposición que se han convertido en relativamente establecidas, pero la diferencia sociológica determinante es que el modo de establecimiento relativo —y también el de los tipos alternativos y de oposición de trabajo cultural— es en sí mismo una función de las relaciones entre un interés alternativo o de oposición y los intereses existentes generalmente dominantes. Pues en la medida en que el trabajo alternativo o de oposición puede ser incorporado, aunque todavía como elemento distintivo, en los sistemas sociales y culturales considerados como un todo, los grados relativamente establecidos de distancia pueden continuar existiendo.

Por otra parte, cualquier movimiento hacia la transformación o sustitución del sistema existente provoca formas de crisis interna así como las más evidentes y a menudo más drásticas formas de crisis externa. Las complejidades sectoriales ocurren frecuentemente *dentro de* una *intelligentsia* radical, especialmente porque los directores de un partido auténticamente de oposición no son ellos mismos una clase dirigente, sino que están en una compleja posición intermedia entre un sistema potencial de gobierno y una producción cultural activa. Los, por otra parte, establecidos grados de distancia, como los existentes entre los «líderes intelectuales del partido», «los intelectuales del partido», «los intelectuales asociados con el partido», «los intelectua-

les que sirven los intereses que también sirve el partido», «los intelectuales que dan autoridad al interés a largo plazo y a la perspectiva de clase y de la clase como transformadora de la sociedad», son mucho más difíciles de negociar en partidos auténticamente de oposición que en partidos establecidos o relativamente establecidos: tanto por la presencia y la urgencia del conflicto real, como por las definiciones intersectoriales no resueltas. Estas son las complejas realidades investigadas en los análisis de Gramsci (1971) sobre la «hegemonía» y los intelectuales «orgánicos». En la práctica constituyen ahora los problemas más difíciles del trabajo cultural alternativo o de oposición.

Cambios históricos

Así pues, hemos ampliado grandemente los términos sociológicos de referencia dentro de los cuales se puede analizar específicamente el problema de «los intelectuales», y más generalmente el de todos los tipos de productor cultural. En particular, hemos cambiado los conceptos, los argumentos y los modos de examen e investigación pertinentes, más allá de los términos condicionados heredados. Ahora podemos concluir con algunas consideraciones históricas y contemporáneas más generales.

Las minorías culturales

En primer lugar, las categorías heredadas de descripción cultural amplia —«aristocrático» y «popular», «de minorías» y «de masas», «educado» y «no educado»— deben ponerse en relación, en cuanto productos sociales, con las transformaciones sociales que las han desbordado o de las cuales fueron siempre una pobre representación. Las categorías tempranas tenían bases sociales diferenciadas, en las sociedades feudales y en las inmediatamente post-feudales, y esto era todavía relativamente cierto en los estadios temprano y medio de las modernas sociedades de clases. La transición importante se produjo cuando las actividades intelectuales y artísticas fueron agrupadas y abstraídas en sus propios términos, sin una correlación significativa con otros tipos de organización social. Este es un fenómeno caracte-

rístico de la sociedad burguesa, en la cual existen, por supuesto, artes y actividades intelectuales «minoritarias», y en la que se encuentran —como ocurre todavía en la prensa— algunos sectores «minoritarios» efectivos. Pero la relación entre estos sectores y cualquier organización sociocultural más general ha sido problemática desde el período de la urbanización industrial, y agudamente problemática desde el período de la educación general y el sufragio universal.

Fue dentro de estos problemas específicos que se formaron los conceptos de minoría «cultivada» o «educada» —sin correlaciones manifiestas o confiables con otros tipos de organización social— y, más adelante, el de una categoría especial de «intelectuales». Sin embargo, la dinámica real del proceso sociocultural es más evidente en las transformaciones del concepto «de masas», que no sólo siguió una trayectoria desde las formas tardías de la cultura «popular» hacia formas nuevas y parcialmente autoorganizadas de cultura urbana de masas, sino también una trayectoria de producción de cultura «de masas» extendida —y, finalmente, extendida de manera masiva— por el mercado burgués y por los sistemas educativos y políticos del Estado.

La cultura de masas

En un nivel, la «cultura de masas», en estos últimos períodos, es una combinación muy compleja de elementos residuales, autofabricados y producidos externamente, con importantes conflictos entre ellos. En otro nivel, y de manera creciente, esta cultura «de masas» es el área principal de la producción cultural burguesa y de la clase dominante, y tiende hacia una prometida «universalidad» en las modernas instituciones de comunicación, con un sector «minoritario» crecientemente considerado como residual y que debe ser formalmente «preservado» en esos términos. Así, una «alta cultura» relativamente no cuestionada ha sido, de forma bastante general, desplazada hacia el pasado —con unas minorías sucesoras de tipo discreto que la sirven y compiten entre sí— mientras que la «minoría» activa y efectiva, dentro de una gama de producción cultural determinada por clase, ha pasado decididamente al área general de la «mayoría».

Las burocracias

De este modo, especialmente a partir de la educación general y del sufragio universal, se ha producido una reconstitución de la organización cultural, con algunos elementos de clase residuales y directos, pero con un predominio definido en un nivel esencialmente general. Ha habido una gran expansión de las burocracias culturales y educativas, por encima de los artistas y educadores a los que, por lo general, dan empleo. Además, estas burocracias se han entrelazado —no sin algunos conflictos locales— con las burocracias políticas, económicas y administrativas, de tal manera que componen, indudablemente, un sistema organizador, un sistema significante realizado. De este modo, la pura y simple escala de la producción cultural de todo tipo ha transformado —si bien tomando en consideración los sectores locales minoritarios y conteniendo, en sí misma, algunos grados de distancia variable— los tipos de organización y los conceptos correspondientes en los que se habían basado las descripciones anteriores. Por lo tanto, puede decirse que, si bien existe un trabajo innovador en muchas formas de arte y de pensamiento, lo auténticamente novedoso debe definirse no sólo en términos específicos, sino fundamentalmente en función de las contribuciones aportadas a las alternativas a este sistema general dominante.

Expansión de los mercados

El segundo desarrollo histórico fundamental, que influyó radicalmente en la organización cultural, es la institución, especialmente marcada en algunos medios de comunicación, de un mercado internacional e incluso mundial. Excepto en algunas formas, en su mayor parte tempranas, de sociedades cerradas o de autosubsistencia, los procesos de importación y exportación cultural siempre han sido importantes. Se pueden interpretar generalmente como expansión del arte y de las ideas, pero son, a menudo, variables sociológicas importantes en los procesos reales. Las decisiones acerca de qué es lo que se debe importar, y cuándo, son frecuentemente muy similares a los procesos de una tradición selectiva, cuando los elementos del pasado son deliberadamente reintroducidos o revividos. Algunas veces la importación la realizan los grupos dominantes como en el caso de

la Restauración inglesa, con su importación deliberada de formas aristocráticas francesas. A veces, por otra parte, la llevan a cabo grupos alternativos o de oposición, como en el caso reciente de la importación de una serie de obras marxistas del continente por la Nueva Izquierda inglesa. Las características sociológicas de estas pautas de importación nunca han sido adecuadamente investigadas, sobre todo porque son descartadas con fórmulas generales —que a menudo, por supuesto, tienen cierta entidad— referidas al deseo de conocer las mejores obras de otras sociedades. Sin embargo, los procesos selectivos implicados deben ser siempre evidentes, y deberíamos, al menos, examinar si existen conexiones desentrañables entre los modos de importación selectiva y las relaciones sociales estrictamente internas.

Las exportaciones culturales

La exportación cultural constituye un proceso diferente. Típicamente es una función de dominio político o comercial relativo, con casos especialmente claros en los imperios políticos y muchos casos relacionados en la competencia internacional general. Pero los cambios en los medios de producción y distribución han transformado muchos de estos antiguos procesos. En algunas áreas, especialmente la producción cinematográfica y televisiva, las condiciones de monopolio relativo, no sólo en el nivel interno sino en el internacional, han ido más allá de los simples procesos de exportación hasta convertirse en procesos más generales de dominio cultural y, por ende, de dependencia cultural. Estas nuevas relaciones, estudiadas de forma destacada por Schiller (1969), no se limitan a las obras inmediatas que se exportan. Tienen efectos radicales sobre los sistemas significantes específicos que son los lenguajes nacionales. Comportan amplias áreas de interés cultural e ideológico. Pueden estar directamente relacionadas con operaciones comerciales más amplias, específicamente a través de la publicidad, y con operaciones políticas generales. En su propio proceso conducen a nuevas formas de cárteles culturales «multinacionales», incluyendo la apropiación o la implantación de formas con base nacional. De este modo, la sociología de la organización cultural, típicamente desarrollada para sistemas de una sola sociedad, debe extenderse radicalmente a este nuevo y cada vez más importante sistema de pro-

ducción cultural combinada y desigual, a escala transnacional y paranacional.

Los procesos de información

El tercer desarrollo histórico fundamental se encuentra en el complejo general de los procesos de trabajo, donde los cambios fundamentales ocurridos han afectado radicalmente la definición de producción cultural. Por supuesto, todavía podemos distinguir las operaciones productivas de las formas culturales tradicionales: música, pintura, escultura, drama, poesía, etcétera. Pero ha habido períodos históricos en los que éstas, junto con el aprendizaje y la investigación, podían distinguirse con relativa claridad de otras formas —el trabajo directamente productivo— en la agricultura y las manufacturas, y en la distribución de sus productos. En el nivel más específico, todavía pueden diferenciarse de esta manera, pero entretanto, y a un ritmo cada vez más rápido, la mayoría de los procesos de trabajo se ha transformado. En las sociedades industriales avanzadas la producción directa, en el viejo sentido, afecta ahora, con frecuencia, a una proporción bastante pequeña y decreciente de la población trabajadora. La distribución afecta a muchos otros, pero en las modernas condiciones de mercado, y con la creciente importancia de las organizaciones económicas a gran escala, los procesos de información, tanto internos como externos, se han convertido en una parte cualitativa de la organización económica. Al mismo tiempo, dentro del Estado administrativo moderno, y dentro de los sistemas políticos modernos, los procesos de información se han vuelto tan cruciales, tanto en los sistemas internos como externos, que aquí también el carácter general de esas operaciones ha cambiado cualitativamente. De esta manera, una gran parte de todo el moderno proceso de trabajo debe definirse en términos que no son fácilmente separables teóricamente de las actividades «culturales» tradicionales. No es fácil hacer estimaciones precisas, debido a la integración y la complejidad de los procesos, pero un cálculo americano reciente estimó que el cincuenta por ciento de la población trabajadora participa en el procesamiento y manipulación de información específica. Cualquiera que sea la proporción real, no cabe duda de que la producción y la distribución de ideas y de información

ha adquirido una importancia totalmente nueva en la mayor parte de los tipos de trabajo.

Así pues, no sólo en el nivel de un consumo cultural vastamente extendido, consumo que representa en sí mismo un cambio cualitativo respecto de formas anteriores más limitadas u ocasionales, sino también en el nivel de las formas de producción y de distribución cultural, hemos pasado a una situación radicalmente modificada. Dentro de ella, es cierto, muchos de los antiguos tipos de determinación —en el poder del Estado o en la propiedad y la dirección económica— son todavía decisivos, a pesar de que con frecuencia deben enmendar e incluso (como en las enmiendas de la política por los tipos modernos de proceso electoral) cambiar sus formas para sobrevivir. Por otro lado, ha crecido tanto el número de trabajadores dedicados a operar y actuar directamente estos sistemas que se han producido nuevas complejidades sociales y de clases sociales. La dependencia de los grupos de poder establecidos respecto de estos sistemas operativos ha crecido enormemente y es significativo que algunos de los conflictos y luchas «industriales» de mayor dureza se produzcan ahora en esta crítica área de los sistemas de información, de las comunicaciones y de la administración basados en la recogida y procesamiento de datos. De modo que todo el sistema de producción y reproducción cultural está en peligro, de maneras sustancialmente nuevas, debido a estos cambios fundamentales en el carácter y la distribución de los procesos de trabajo.

Relaciones modificadas y modificables

Además, las relaciones modificadas y potencialmente modificables de un sistema semejante no pueden quedar reducidas a un nivel operacional. Muchas de las técnicas y algunas de las habilidades de la producción cultural, en su sentido más amplio, están ahora necesariamente diseminadas de manera más general. El carácter social de la producción cultural, que es evidente en todos los períodos y formas, es ahora más directamente activo e inevitable que en las anteriores sociedades desarrolladas. Existen, pues, contradicciones importantes y persistentes entre este carácter social central de la producción cultural, y, por un lado, las formas residuales de la producción cultural específica y, por

otro, las formas todavía determinantes de control político y económico.

Así pues, si bien la sociología cultural tiene muchos tipos de trabajo a su alcance inmediato —en el análisis de las instituciones y formaciones, y de los sistemas y formas significantes— debe también ocuparse, necesariamente, de estas relaciones activas contemporáneas, en un orden social que ahora se basa más directamente en una generalización práctica de sus procesos y preocupaciones específicos. Una sociología de la cultura plenamente responsable que, en este momento de cambio general, se encuentra ella misma en un proceso significativo de desarrollo, debe ser, en consecuencia, analíticamente constructiva a la vez que constructivamente analítica. Pero sólo podrá conseguirlo si, extendiendo el trabajo en colaboración, aprende a convertirse, pese a muchas dificultades y resistencias, en una nueva disciplina fundamental.

Bibliografía

Adorno, T. W. (1949): *Philosophie der neven Musik,* Francfort.

Adorno, T. W. (1967a): «Thesen zur Kunstsoziologie», *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie,* XIX, 1.

Adorno, T. W. (traducido al inglés en 1967b): *Prisms,* Spearman, Londres. (Traducción castellana: *Prismas,* Ariel, Barcelona, 1962.)

Albrecht, M. C. (1968): «Art as an Institution», *American Sociological Review,* XXXIII, 3.

Albrecht, M. C., Barnett, J. H. y Griff, M. (comps.) (1970): *The Sociology of Art and Literature,* Duckworth, Londres.

Althusser, L. (traducido al inglés en 1970): *For Marx,* Penguin, Harmondsworth. (Traducción castellana de *Pour Marx*: *La revolución teórica de Marx,* Siglo XXI, México, 1967.)

Althusser, L. (traducido al inglés en 1971): *Lenin and Philosophy,* New Left Books, Londres. (Traducción castellana: *Lenin y la filosofía,* Era, México, 1970.)

Althusser, L. (traducido al inglés en 1976): *Essays in Self-Criticism,* New Left Books, Londres.
Altick, H. D. (1957): *The English Common Reader,* Cambridge University Press.
Anderson, P. (1968): «Components of the National Culture», *New Left Review,* 50.
Antal, F. (1947): *Florentine Painting and its Social Background,* Kegan Paul, Londres.

Bakhtin, M. (1968): *Rabelais and his World,* MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
Balibar, R. (1974): *Les Français fictifs,* Hachette, París.
Bann, S. y Bowlt, S. (comps.) (1973): *Russian Formalism,* Scottish Academic Press, Edimburgo.
Barnett, J. H. (1958): «Research Areas in the Sociology of Art», *Sociology and Social Research,* LXII, 6.
Barnett, J. H. (1959): «The Sociology of Art» en R. K. Merton y otros, *Sociology Today,* Basic Books, Nueva York.
Barrett, M., y otros (comps.) (1979): *Ideology and Cultural Production,* Croom Helm, Londres.
Barthes, R. (1957): *Mythologies,* Seuil, París. (Traducción castellana: *Mitologías,* Siglo XXI, Madrid, 1979.)
Barthes, R. (traducido al inglés en 1977): *Image, Music, Text,* Fontana, Londres.
Baxandall, L. (1972): *Radical Perspectives in the Arts,* Penguin, Harmondsworth.
Baxandall, L. y Morawski, S. (comps.) (1973): *Marx and Engels on Literature and Art,* Telos Press, St Louis, Missouri.
Beljame, A. (1948): *Men of Letters and the English Public in the Eighteenth Century,* Kegan Paul, Londres.
Benjamin, W. (traducido al inglés en 1969): *Illuminations,* Harcourt Brace, Nueva York. (Traducción castellana: *Iluminaciones,* Taurus, Madrid, 1978.)
Benjamin, W. (traducido al inglés en 1973): *Baudelaire,* New Left Books, Londres. (Traducción castellana: véase referencia editorial anterior.)
Bennett, T. (1979): *Formalism and Marxism,* Methuen, Londres.
Berelson, B. (1950): *Content Analysis in Communications Research,* Free Press, Glencoe, Illinois.
Bigsby, C. W. E. (comp.) (1976): *Approaches to Popular Culture,* Arnold, Londres.
Bloch, M., y otros (1977): *Aesthetics and Politics,* New Left Books, Londres.
Blumler, J. y McQuail, D. (comps.) (1968): *Television in Politics,* Faber, Londres.

Bourdieu, P. y Passeron, J-C. (1977): *Reproduction in Education, Society and Culture,* Sage, Londres.
Bryson, L. (comp.) (1948): *The Communication of Ideas,* Nueva York.
Burckhardt, J. C. (traducido al inglés en 1878): *The Civilization of the Period of the Renaissance in Italy,* Londres.
Burke, P. (1974): *Tradition and Innovation in Renaissance Italy,* Fontana, Londres.

Caudwell, C. (1938): *Illusion and Reality,* Lawrence and Wishart, Londres. (Traducción castellana en Ediciones Paidós, *Ilusión y realidad.*)
Caudwell, C. (1965): *The Concept of Freedom,* Lawrence and Wishart, Londres.
Clark, T. J. (1973): *Image of the People,* Thames and Hudson, Londres.
Collins, A. S. (1928): *The Profession of Letters,* Routledge, Londres.
Corradi, I. (1971): «Cultural Dependence and the Sociology of Knowledge, *International Journal of Comparative Sociology,* VIII, 1.
Coward, R. (1977): «Class, Culture and the Social Formation», *Screen,* XVIII, 1.
Creedy, J. (comp.) (1970): *The Social Context of Art,* Tavistock, Londres.
Curran, J. Gurevitch, M. y Woollacott, J. (comps.) (1977): *Mass Communication and Society,* Arnold, Londres.

Dilthey, W. (traducido al inglés en 1976): *Selected Writings,* Richard, H. P., Cambridge University Press.
Duncan, H. D. (1947): *Annotated Bibliography on the Sociology of Literature,* Chicago University Press.
Duvignaud, J. (1965): *Sociologie du théâtre,* PUF, París.
Duvignaud, J. (1967): *Sociologie de l'art,* PUF, París.

Eagleton, T. (1976): *Criticism and Ideology,* New Left Books, Londres.
Enzensberger, H. M. (traducido al inglés en 1970): «Constituents of a Theory of the Media», *New Left Review,* 64.
Erlich, V. (traducido al inglés en 1955): *Russian Formalism,* Mouton, La Haya.
Escarpit, R. (traducido al inglés en 1966): *The Book Revolution,* Harrap, Londres.

Escarpit, R. (traducido al inglés en 1971): *The Sociology of Literature,* Cass, Londres.
Essex University (1971): *Literature, Society and the Sociology of Literature,* University of Essex, Colchester.
Fischer, E. (traducido al inglés en 1963): *The Necessity of Art,* Penguin, Harmondsworth. (Traducción castellana: *La necesidad del arte,* Península, Barcelona, 1967.)
Fischer, E. (traducido al inglés en 1969): *Art against Ideology,* Penguin, Harmondsworth.
Francastel, P. (1965): *Peinture et société,* Gallimard, París.
Francastel, P. (1970): *Études de sociologie de l'art,* Denoel, París. (Traducción castellana: *Sociología del arte,* Alianza Editorial, Madrid, 1975.)
Frazer, J. G. (1890): *The Golden Bough,* Macmillan, Londres.
Frye, N. (1957): *Anatomy of Criticism,* Princeton, Nueva Jersey.

Garnham, N. (1977): «Towards a Political Economy of Culture», *New Universities Quarterly,* Summer.
Gerbner, G. (comp.) (1977): *Mass Media in Changing Cultures,* Wiley, Nueva York.
Glasgow University Media Group (1976): *Bad News,* Routledge, Londres.
Glasgow University Media Group (1980): *More Bad News,* Routledge, Londres.
Goldmann, L. (1964): *The Hidden God,* Routledge, Londres.
Goldmann, L. (1970): *Marxisme et sciences humaines,* Gallimard, París.
Goldmann, L. (1975): *Towards a Sociology of the Novel,* Tavistock, Londres.
Goldmann, L. (1976): *Cultural Creation,* Telos Press, St. Louis, Missouri.
Gombrich, E. (1963): *Meditations on a Hobby Horse,* Phaidon, Londres. (Traducción castellana: *Meditaciones sobre un caballo de juguete,* Seix Barral, Barcelona, 1968.)
Gramsci, A. (traducido al inglés en 1971): *Selections from the Prison Notebooks,* Lawrence and Wishart, Londres. (Puede consultarse la traducción castellana, de M. Sacristán, de fragmentos de estos escritos en: *Antología,* Siglo XXI, México, 1970.)

Hall, S. y Whannel, P. (1964): *The Popular Arts,* Hutchinson, Londres.
Hall, S. (1977): «Culture, the Media and the Ideological Effect», en Curran, J. y otros, *Mass Communication and Society,* Arnold, Londres.
Halloran, J. (1970): *The Effects of Television,* Panther, Londres.

Halloran, J., Brown, R. L. y Chaney, D. (1970): *Television and Delinquency,* Leicester University Press.
Hauser, A. (1962): *The Social History of Art,* Routledge, Londres. (Traducción castellana en Ediciones Guadarrama, Madrid.)
Heath, S. y Skirrow, G. (1977): «Television, a World in Action», *Screen,* XVIII, 2.
Henning, E. B. (1960): «Patronage and Style in the Arts», *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* XVIII.
Herder, J. G. (traducido al inglés en 1968): *Reflections on the Philosophy of the History of Mankind,* Chicago University Press.
Himmelweit, H., Openheim, A. y Vince, P. (1958): *Television and the Child,* Oxford University Press.
Hoggart, R. (1957): *The Uses of Literacy,* Chatto and Windus, Londres.
Horkheimer, M. y Adorno, T., introducción (1973): *Aspects of Sociology,* Heinemann, Londres.
Horkheimer, M. (1968): *Kritische Theorie,* Francfort. (Traducción castellana: *Teoría crítica,* Barral, Barcelona, 1973.)
Huet, A., y otros (1978): *Capitalisme et industries culturelles,* Grenoble.
Hughes, H. S. (1959): *Consciousness and Society,* MacGibbon and Kee, Londres.

Inglis, F. (1972): *The Imagery of Power,* Heinemann, Londres.

Jameson, F. (1972a): *Marxism and Form,* Princeton University Press, Nueva Jersey.
Jameson, F. (1972b): *The Prison House of Language,* Princeton University Press, Nueva Jersey.
Jay, M. (1973): *The Dialectical Imagination,* Heinemann, Londres. (Traducción castellana: *La imaginación dialéctica,* Taurus, Madrid.)
Jung, C. G. (1933): *Modern Man in Search of a Soul,* Kegan Paul, Londres.

Kautsky, K. (1972): *The Materialist Conception of History,* Londres.
Kavolis, V. (1968): *Artistic Expression: a sociological analysis,* Cornell University Press, Ithaca, Nueva York.
Kelly, G. (1976): *The English Jacobin Novel,* Oxford University Press.
Klingender, F. (1972): *Art and the Industrial Revolution,* Paladin, St. Albans.

Kracauer, S. (1947): *From Caligari to Hitler*, Princeton University Press, Nueva Jersey.
Kroeber, A. L. y Kluckhohn, C. (1952): «Culture: a Critical Review of Concepts and Definitions», *Peabody Museum Papers*, XLVII, Harvard University Press.

Lasswell, H. D. (1948): «The Structure and Function of Communication in Society» en Bryson, L., *The Communication of Ideas*, Nueva York.
Laurenson, D. T. y Swingewood, A. (1972): *The Sociology of Literature*, MacGibbon and Kee, Londres.
Lazarsfeld, P. y Merton, R. (1948): «Mass Communication, Popular Taste and Organized Social Action» en Bryson, L. (comp.), *op. cit.*
Lazarsfeld, P. y Stanton, S. (comps.) (1949): *Communication Research*, Nueva York.
Lazarsfeld, P. y Katz, E. (1955): *Personal Influence*, Free Press, Glencoe, Illinois.
Leavis, F. R. (1962): *The Common Pursuit*, Penguin, Harmondsworth.
Lowenthal, L. (1957): *Literature and the Image of Man*, Boston.
Lowenthal, L. (1961): *Literature, Popular Culture and Society*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, Nueva Jersey.
Lukács, G. (traducido al inglés en 1950): *Studies in European Realism*, Hillway, Londres.
Lukács, G. (traducido al inglés en 1962): *The Historical Novel*, Merlin, Londres.
Lukács, G. (1969): *Die Eigenart des Ästhetischen*, Francfort. (Traducción castellana: *Estética, I*, Grijalbo, Barcelona, 1966.)
Lukács, G. (traducido al inglés en 1971): *Theory of the Novel*, Merlin, Londres.

Macherey, P. (1978): *A Theory of Literary Production*, Routledge, Londres.
Mannheim, K. (1936): *Ideology and Utopia*, Routledge, Londres. (Traducción castellana: *Ideología y utopía*, Aguilar, Madrid.)
Mannheim, K. (1956): *Essays on the Sociology of Culture*, Routledge, Londres. (Traducción castellana: *Ensayos de sociología de la cultura*, Aguilar, Madrid, 1963.)
Mao Tse-tung (traducido al inglés en 1960): *On Art and Literature*, Foreign Languages Press, Pekín.
Marcuse, H. (1978): *The Aesthetic Dimension*, Macmillan, Londres.
Martindale, D. (1962): *Social Life and Cultural Change*, Van Nostrand, Princeton, Nueva Jersey.
Marx, K. y Engels, F. (traducido al inglés en 1970): *The German*

Ideology, Lawrence and Wishart, Londres. (Traducción castellana: *La ideología alemana*, Grijalbo, Barcelona, 1970.)
Marx, K. (traducido al inglés en 1973): *Grundrisse*, Penguin, Harmondsworth. (Traducción castellana: *Elementos fundamentales para la crítica de la Economía Política* [*Borrador*] *1857-58*, 3 volúmenes, Siglo XXI, Madrid, 1972.)
Mattelart, A. (1976): *Multinationales et systèmes de communication*, París. (Traducción castellana: *Multinacionales y sistemas de comunicación. Los aparatos ideológicos del imperialismo*, Siglo XXI, Madrid.)
Mayer, J. P. (1948): *British Cinemas and their Audiences*, Dobson, Londres.
McQuail, D. (1975): *Communication*, Longman, Londres.
Morawski, S. (1974): *Fundamentals of Aesthetics*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
Mukarovsky, J. (1970): *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Fact*, Ann Arbor.
Mulhern, F. (1979): *The Moment of Scrutiny*, New Left Books, Londres.
Murdock, G. and Golding, P. (1974): *For a Political Economy of Communication*, Merlin, Londres.

Nietzsche, F. (1872): *Die Geburt der Tragödie ans dem Geiste der Musik*, Leipzig.

Plejanov, G. (traducido al inglés en 1953): *Art and Social Life*, Lawrence and Wishart, Londres.

Read, H. (1936): *Art and Society*, Faber, Londres.
Rockwell, J. (1974): *Fact in Fiction*, Routledge, Londres.
Ruskin, J. (1851-56): *The Stones of Venice*, Londres.
Ruskin, J. (1857): *The Political Economy of Art*, Londres.
Rossi-Landi, F. (1978): *L'Ideologia*, Isedi, Milán.

Schiller, H. (1969): *Mass Communications and American Empire*, Kelly, Nueva York.
Schiller, H. (1976): *Communication and Cultural Domination*, International Arts and Sciences Press, Nueva York.
Sewter, A. C. (1935): «The Possibilities of a Sociology of Art», *Sociological Review*, XXVII.
Siebert, F., Peterson, T. y Schramm, W. (1956): *Four Theories of the Press*, Urbana, Illinois.
Silbermann, A. (1968): «Introductory Definitions of the Sociology of Art», *International Social Science Journal*, XX, 4.

Smith, M. W. (comp.) (1961): *The Artist in Tribal Society*, Routledge, Londres.
Sorokin, P. A. (1937): *Social and Cultural Dynamics*, American Book, Nueva York.

Thompson, E. P. (1955): *William Morris*, Lawrence and Wishart, Londres.
Thompson, E. P. (1963): *The Making of the English Working Class*, Gollancz, Londres. (Traducción castellana: *La formación histórica de la clase obrera. Inglaterra*, Laia, 3 vols., Barcelona.)
Thompson, E. P. (1979): *The Poverty of Theory*, Merlin, Londres. (Traducción castellana: *Miseria de la teoría*, Crítica-Grijalbo, Barcelona, 1981.)
Thomson, G. (1941): *Aeschylus and Athens*, Lawrence and Wishart, Londres.
Todorov, T. (comp.) (1965): *Théorie de la littérature*, Seuil, París.
Tomars, A. S. (1940): *Introduction to the Sociology of Art*, México.
Tunstall, J. (1977): *The Media are American*, Constable, Londres.

Vázquez, A. S. (1973): *Art and Society*, Monthly Review Press, Nueva York.
Vico, G. (traducido al inglés en 1948): *New Science*, Cornell University Press.
Volosinov, V. (1973): *Marxism and the Philosophy of Language*, Seminar, Nueva York.

Weber, A. (1951): *Principien der Geschichts und Kultursoziologie*, Munich. (Traducción castellana: *Sociología de la historia y de la cultura*, Galatea-Nueva Visión, Buenos Aires, 1957.)
Weber, A. (traducido al inglés en 1958): *The Rational and Social Foundations of Music*, Urbana, Illinois.
Weinberg, M. (1962): *TV in America*, Ballantine, Nueva York.
Weston, J. L. (1920): *From Ritual to Romance*, Cambridge University Press.
White, L. (1947): *The American Radio*, Chicago University Press.
Williams, R. (1958): *Culture and Society*, Chatto and Windus, Londres.
Williams, R. (1961): *The Long Revolution*, Chatto and Windus, Londres.
Williams, R. (1962): *Communications*, Penguin, Harmondsworth.
Williams, R. (1974): *Television: Technology and Cultural Form*, Fontana, Londres.
Williams, R. (1976): *Keywords*, Fontana, Londres.
Williams, R. ((1977): *Marxism and Literature*, Oxford University

Press. (Traducción castellana: *Marxismo y Literatura,* Península, Barcelona.)

Williams, R. (1980): *Problems in Materialism and Culture,* New Left Books, Londres.

Wright, C. R. (1959): *Mass Communication,* Random House, Nueva York.

Wollen, P. (1972): *Signs and Meanings in the Cinema,* Secker and Warburg, Londres.

Indice analítico y de nombres

Academias Disidentes, 176
Accademia del Disegno, 56
Adorno, T. W., 167
Albrecht, M. C., 17
Althusser, L., 28, 208
Altick, H. D., 17
Aneirin, 35
Anna St. Ives, 71
Apollinaire, G., 77
Apología, 93
Arnold, M., 207
Art nouveau, 60
Arts Council, 51

Barnett, J. H., 17
Beckett, S., 163, 165
Beljame, A., 17, 24
Benjamin, W., 23-24, 167
Berelson, B., 18
Bloch, M., 24
Bloomsbury, 69, 73-76
Blumler, J., 19
Bourdieu, P., 173, 210-211
Brecht, B., 166
BBC (British Broadcasting Corporation), 51
Brown, R. L., 19
Burckhardt, J. C., 20

Camino de Damasco, El, 163
Caudwell, C., 21
Cézanne, P., 60
Chaney, D., 19
Chejov, A., 159, 164-165
Collins, A. S., 17
Comedia de costumbres, 151-153
Conquest of Granada, 150

Dadaístas, 65
Dafydd ap Gwilym, 54
Der Blaue Reiter, 64
Die Brücke, 60
Dilthey, W., 15, 20
Drama burgués, 153-157, 191
Drama heroico, 150-151
Dreamplay, 165
Dryden, J., 150

Eliot, G., 186
Eliot, T. S., 161
Endgame, 165
Engels, F., 21
Escarpit, R., 17
Estructuralismo, 132-134
Expresionismo, 60, 161-168, 190

Fabiana, Sociedad, 75
Felix Holt, 186

Fischer, E., 21
Fletcher, J., 147
Formalismo, 128
Frankenstein, 71
Frazer, J. G., 20
Free Society of Artists, 61
Freud, S., 162
Frye, N., 20
Futurismo, 64-65

Garnham, N., 29
Germ, 64, 71
Glasgow University Media Group, 17
Godwin, W., 69-71, 72, 73, 75-76
Golding, P., 17
Goldmann, L., 23, 167
Gramsci, A., 24, 200-202, 212
Griff, M., 17
Guerra de los Mundos, La, 123

Halloran, J., 19
Hamlet, 130-131, 148, 151, 155
Hauser, A., 167
Herder, J. G., 11, 15, 20
Hermandad de San Lucas, 61, 64
Himmelweit, H., 19
Hogarth Press, 76
Holcroft, T., 71

Ibsen, H., 159
Inchbald, E., 71

Judío de Malta, El, 129
Jung, C. G., 20

Kafka, F., 23
Kaiser, G., 166
Katz, E., 19
Kautsky, K., 21
Keynes, J. M., 74, 75
Klingender, F., 167
Kluckhohn, C., 10
Kroeber, A. L., 10

Lasswell, H. D., 16
Lazarsfeld, P., 16, 19
Lillo, G., 154, 156
London Merchant, The, 154, 156
Lowenthal, L., 18
Lukács, G., 21, 22, 118-120, 167

Macbeth, 155
Manet, E., 60
Mannheim, K., 24, 200-201, 207, 208
Marc, F., 64
Marcuse, H., 21
Marlowe, C., 129
Marx, K., 21
Mayer, J. P., 17
Merton, R., 16
Miguel Angel, 56
Morawski, S., 22
Morris, W., 73
Mukarovsky, J., 22
Murdock, G., 17, 29

Nabis, 64
Naturalismo, 157-160
Neoclásico, 144
New English Art Club, 65
Nietzsche, F., 20
Nueva Izquierda, 215

O'Casey, S., 159

O'Neill, E., 159
Opera italiana, 144-145
Oppenheim, A., 19
Orestíada, La, 155

Pato salvaje, El, 159
Peterson, T., 16
Pissarro, C., 60
Plain Dealer, 151
Platón, 93
Plejanov, G., 21-22
Plinio, 90
Political Justice, 70
Prerrafaelista, 64, 69, 71-73

Queen Mab, 71

Read, H., 20
República, La, 93
Revolution Society, 70
Rey Lear, El, 130, 148, 151, 155
Rosmersholm, 155
Royal Society of Painter-Etchers and Engravers, 65
Ruralistas, 65
Ruskin, J., 20

Salon des Refusés, 60
Schiller, H., 17, 29, 215
Schram, W., 16
Sezession, 60
Shakespeare, W., 147-148, 189
Shelley, P. B., 71
Shirley, J., 147
Siebert, F., 16
Sócrates, 93
Soliloquio, 129-132, 134-137
Stanton, S., 16
Strachey, L., 74
Strindberg, A., 159, 163, 165
Surrealismo, 64-65

Things As They Are, 71
Toller, E., 166
Tragedia griega, 105, 126, 139-145, 146
Tragedia «jacobina», 189

«Vanguardia», 77
Vico, G., 14, 20
Vince, P., 19

Weber, A., 207, 208
Weber, M., 15
Weinberg, M., 17
Wells, H. G., 123
Weston, J. L., 20
White, L., 16
Wollstonecraft, M., 71
Woolf, V., 75
Wright, C. R., 18
Wrongs of Woman, 71
Wycherley, W., 151

Yeats, W. B., 162

Zola, E., 159